

প্রথম প্রকাশ : বৈশাখ, ১৩৬৭

প্রকাশক

শ্রীসঞ্জীবকুমার বসু

সংস্কৃতি প্রকাশন

১০, হেষ্টিংস স্ট্রীট

কলিকাতা-১

প্রচ্ছদ

প্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়

ব্লক ও কভার প্রিন্ট

শ্রীসরস্বতী প্রেস লিঃ

কলিকাতা-২

মুদ্রাকর

শ্রীজগন্নাথ পান

শান্তিনাথ প্রেস

১৬, হেমেন্দ্র সেন স্ট্রীট

কলকাতা-৬

সূচীপত্র

১. পথিকৃত হেনরিক ইবসেন	১
২. স্বভাববাদী অউগুট ষ্ট্রীণবের্গ	১২
৩. নথ মুখোস : লুইজি পিরানদেল্লো	২১
৪. বেরটন্ট ব্রেশট ও বিচ্ছিন্নতা	৩৬
৫. আধুনিক ইংরেজী কাব্য-নাট্য ও 'কাব্যিক' নাটক	৫০
৬. কাব্য-নাট্য ও এলিয়ট	৭৬
৭. 'এ্যাবসার্ড' নাটক : স্যামুয়েল বেকেট ও ইউজিন ইওনেস্কো	৯০
৮. নিঃসঙ্গ আত্মা : আর্থার মিলার	১১১
৯. 'বাসনা'-র পথ যানে টেনেসী উইলিয়ামস	১২৫
১০. প্রকাশবাদী ইউজিন ও'নীল	.	..	১৩৭
১১. জন মেসফিল্ড	১৪৮
১২. ডুইংকমী নাটক : নোয়েল কাওয়ার্ড	১৫৮
১৩. উইলিয়ম সমারসেট মম	১৬৬
১৪. শেক্স, গোকী, স্টানিস্লাভস্কি ও রুশী নাট্যজগৎ	১৭৯
১৫. ফরাসী নবনাট্যকার : এ্যাহুই, ককত, সাজ্জ, জেনে ও কাম্যু		...	১৯৯
১৬. কাফ্কার 'বিচার'	২১৭
১৭. দণ্ডিত নায়ক : বুদ্ধান বেন	২২০
১৮. লরকার ট্র্যাজিক নায়িকারা	২২৬
১৯. ক্রুদ্ধ তরুণ : জন অসবোর্গ	২৩৩
২০. নবতরঙ্গ : আর্নল্ড ওয়েস্কার	২৪৩
২১. ফারল্ড পিটার	২৫৩
২২. বয়ঃসন্ধিকাল ও অ্যান জেলিকো	২৫৯
২৩. এডওয়ার্ড এ্যালবী	২৬৩
২৪. আধুনিক জাপানী নাটক	২৭২
২৫. বিশ শতকের চীনা নাটক	২৮১
২৬. রবীন্দ্র নাটকে ভারতীয় চেতনা	২৮৭
২৭. নির্ঘণ্ট	[ক]

আধুনিক বিশ্বনাট্য প্রতিভা

পথিকৃৎ হেনরিক ইবসেন

হেনরিক ইবসেন (১৮২৮—১৯০৬) আধুনিক নাট্যধারার জনক, এই দাবি তর্কাতীত। সত্য কথা হ'ল, প্রায় সকল ইংরেজী গুরু-নাটকই নরওয়ের এই ছোট্ট মানুষটির প্রতিভার উৎসমুখে অবগাহন ক'রেই রসোস্তীর্ণ হ'য়েছে। ফরাসী অস্তিবাদীরা সাত্রের নেতৃত্বে আধিবিত্তক দর্শনের সঙ্গে ইবসেনবাদের রসায়ন মিশিয়ে অনেক নাটক পরিবেশন করেছেন। এই রসায়নে আছে সেই কিকের্গাদীয় 'either-or', ইবসেন যার তত্ত্ব একশ বছর আগে 'ব্র্যাণ্ড' ও 'পীয়ার জিন্ট'-এ ব্যবহার করেছিলেন। মার্কিন নাট্যজগতে শুধু থর্নটন ওয়াইলডার, সারোয়ান ও ম্যাক্সওয়েল এ্যাণ্ডারসনকে বাদ দিলে (যাদের নাটকে শিলার ও এলিজাবেথীয় নাট্যরীতির প্রভাবই বেশি) আর সকলের কাছে ইবসেনই ধ্রুবপদ।

সম্প্রতি অবশ্য ইবসেন বিরোধী মনোভাব দানা বেঁধে উঠছে। আসলে গত একশ' বছর ধ'রেই তাঁর প্রভাব থেকে মুক্ত হবার জ্ঞাত প্রাণাস্তকর প্রচেষ্টা ব্যর্থতায় পর্যবসিত হ'য়েছে। সকল যুদ্ধের পবিণামের মত, এই শতবর্ষের সংগ্রামও সুফলদায়ী হবে না।'

ইবসেনের নাট্য-প্রতিভার সঠিক ও বিস্তৃত বিচার বিশ্লেষণ বর্তমান নিবন্ধের সীমিত পুরিসরে সম্ভব নয়—অধিকার ও যোগ্যতার প্রশ্ন ছেড়ে দিলেও ; শুধু কয়েকটি বিষয় উল্লেখ ক'রে আধুনিক নবনাট্যরীতির নবমূল্য প্রতিষ্ঠায় তাঁর ঋণ স্বীকার করাই মুখ্য উদ্দেশ্য।

ঐতিহাসিক মানদণ্ডে বিচার করলে দেখা যাবে ইবসেনের নাটক মধ্যবিস্তৃত সভ্যতার বিবর্তনের ইতিহাস। তিনিই একমাত্র যুরোপীয় নাট্যকার যিনি দেখিয়েছেন নানা ধারণা ও দৃষ্টিভঙ্গির পালাবদলের

মধ্যেও মধ্যবিত্ত সমাজ-কাঠামো নিজস্ব বিশ্বাসে স্বস্থ আছে। তিনি এক ক্রপদী প্রতিভা, কারণ, এক প্রকারের বিশেষ জীবন-ধারাকে, সেই জীবনধারার ফলশ্রোতকে, সেই সমাজের বহুমুখী বিশৃঙ্খলাকে তিনি নাট্যকলার বিষয়রূপে গণ্য ক'রে প্রত্যাশাতীত শিল্প-সমৃদ্ধি দান করেছেন।

যদি কেউ বলেন, 'লাভস কমেডি' থেকে 'জন গেব্রিয়েল বর্কম্যান' পর্যন্ত সব নাটকেই শুধু মধ্যবিত্ত জীবন ভেঙে পড়ার ছবি দেখি, তা'হলে বলা যেতে পারে সে ভাঙন অন্তঃসলিলা, অন্তর্জগতের। তিনি যে সংঘর্ষের নাটকীয় রূপ দিয়েছেন তা বহিরাফ্রমণজাত নয়, অন্তরমহলের গৃহবিদ্রোহ মাত্র। এই বিদ্রোহের মূলে কোন বহিবাগত ভাবধারা নেই, আছে অন্তরের তাগিদ। যাঁদের নাটকে সংঘর্ষ বহিরাগত প্রভাবজাত, তা সে শ্রেণীহীন সমাজপন্থী নাট্যকারই হোন বা উচ্চবিত্তপন্থী হোন (যেমন মমের 'দু সার্কল', 'কনস্টান্ট ওয়াইফ' বা ব্যারীর 'হলিডে'), তাঁদের নাটকের নাট্য-সংঘাত দুর্বল হবে, যার ফলে নাটক বাহুঠাট-সর্বস্ব বা Comedy of Manners-এ পরিণত হবে।

সমাজবাদে বিশ্বাসী ইবসেন ছিলেন সরলপন্থী। তাঁর গল্প বলার ভঙ্গিটুকু যুগপৎ সরল ও বুদ্ধিদীপ্ত। হেনরী জেমস ঠিকই বলেছেন, 'a provincial of provincials'.....his art a miracle because it is the result of so dry a view of life, so indifferent a version of the comedy of things'। জেমস তাঁর নাটককে বলেছেন, 'lamps burning in tasteless parlours, with the flame practically exposed.'

লক্ষ্য করার বিষয় ইবসেন তাঁর প্রায় অধিকাংশ নাটকই অন্য দেশের রাজধানীতে লিখেছেন, কিন্তু 'এমপেরার গ্র্যাণ্ড গ্যালিলিয়ান' আর 'পীয়ারজিট'-এর শেষের আগের অঙ্কটি ছাড়া, বাকি সব নাটকের কাহিনা নরওয়ের মফঃস্বলের জীবনবৃত্তে সীমাবদ্ধ। এমন কি

তৎকালীন নরওয়ের রাজধানী ক্রিষ্টিয়ানা ছিল ছোট গ্রাম্য সহর। প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী—পাহাড়, সমুদ্র, নদী—(‘ব্র্যাণ্ড’ ও ‘পীয়ার জিট’), কিম্বা দাম্পত্য বোঝাপড়া (‘ঊ লেডি ফ্রম ঊ সী’)—এ সবই একটি ছোট জগৎকে কেন্দ্র করে বিধৃত। ধনকুবের জন গেব্রিয়েল বর্কম্যান তাঁর কারা গৃহের সামনে তুষারাবৃত পাহাড়ের দিকে চেয়ে দাঁড়িয়ে আছেন, সেখানেও বিশাল পটভূমির কোলে একটি সাধারণ-জীবনের সংকীর্ণ পরিধির কাহিনী।

এখানে মানব আত্মা মফঃস্বল টাউনের সনাতনী নৈতিকতার জালে জড়িয়ে আছে, এই বন্ধন থেকে উদার উন্মুক্ত মুক্তি চাই, যেখানে ‘প্রাণের সব ক্ষুধা পাবে তার শেষ সুধা।’ এখানে জীবন-যন্ত্রণা আরো গভীর কারণ মফঃস্বলের মনলোকজগৎ অনভিজ্ঞ, ব্যাপকতায় অনভ্যস্ত, চিন্তায় সংকীর্ণ, স্বপ্নে কুপমগ্ন, আলোকিত প্রাণের আকাশ-ব্যাপ্ত তীব্রতাবোধহীন। সীমায়িত দিগন্তের এই ভূমৈব ক্যানভাসের কার্য-কারণ তাই মধ্যবিস্তৃত ঘটনার অতিনাটকীয়তা ছুষ্ট। স্বাস্থ্যকেন্দ্রের বিষাক্ত-বর্ণা বা ‘রসমেরসম’-এর সাদা ঘোড়া তাই বিবেক ও প্রায়শ্চিত্তের প্রতীক।

মূলতঃ কবি হ’য়েও তিনি তাঁর প্রারম্ভিক প্রচেষ্টা ‘লাভস কমেডি’ লেখার পর থেকে নাটকে কাব্যভাষা ত্যাগ করলেন। এমন কি সীঞ্জের মত গ্রাম-দেশের কাব্যিক চলতি ভাষাও ব্যবহার করলেন না। শেষ প্রতীকী নাটকেও তিনি মধ্যবিস্তৃত ভাষাই ব্যবহার করেছেন। এই নাগরিক চলতি ভাষাকে কি ভাবে নাটকের উপযোগী করে নিলেন তার স্বাদ উনা এলিস-ফারমর-কৃত ইংরেজী অনুবাদেও পাওয়া যাবে।^২ ‘ব্র্যান্ডভাস’ যেমন এলিজাবেথীয় যুগের নাট্যকারদের কাছে, তেমনি গল্প ভাষাকে আধুনিক নাট্যকারদের কাছে অপরিহার্য করে তুললেন তিনি। এই ভাষার সঙ্গে স্মৃষ্টি সাজীকরণ হ’ল বাস্তবানুগ পর্যবেক্ষণ ও ক্ষরধার মন বিশ্লেষণের।

তা'ছাড়া নন্দনী-সাহিত্যের বেড়া ডিঙিয়ে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য ও আত্ম-বোধের অভিব্যক্তির জগৎ যে সংগ্রাম এতদিন জন-নাট্যাগোষ্ঠী করে আসছিল তার সংকটবিন্দু ইবসেনে এসে পৌঁছল। পশ্চিম যুরোপীয় সভ্যতার ইতিহাসে মধ্যবিভক্তের স্বাতন্ত্র্য-প্রেমী ভূমিকার জগৎ যে সংগ্রাম বিপ্লবী দার্শনিক, কবি, জননেতা ও সমাজবিদ্রা এতদিন করে আসছিলেন ইবসেন সেই সংগ্রামের শুধু নাটকীয় নয়, আধ্যাত্মিক রূপ দিলেন। ফরাসী বিপ্লবীদের মানবিক অধিকারের স্লোগান, স্বাধীনতা, সমানতা ও মৈত্রী, মার্কিন স্বাধীনতার ঘোষণাপত্রে 'বাঁচার, স্বাধীনতার আর সুখ-সন্ধান'-এর যে দাবী উচ্চারিত, তাকে ইবসেন মধ্যবিভক্ত জীবনের ছোট পরিধির মধ্যেই রূপায়িত করেছেন।

আজ যদি কোন সমালোচক ইবসেনের নাটককে অতীত-গন্ধী বলেন, তা'হলে বুঝতে হবে তার কারণ সমাজের মূল্যমান কমে আসছে পাশ্চাত্য জগতে—কুসংস্কার এখন আর সেখানে সমস্তা নয়। তবু বলব, ইবসেনের বিষয়বস্তু এখনও আধুনিক।

'নারীর অধিকার' শব্দ দুটি 'ডলস হাউসে' কোথাও যদিও ব্যবহৃত হয়নি,—কিন্তু ব্যাপক অর্থে নারীর অধিকার কি এখনও নারীর করায়ত্ত? এখনও কি নারী পুরুষ শাসিত জগতের বাসিন্দা নয়? এখনও তো ঘরে ঘরে কত পুতুল খেলা? 'গোস্টস্'এর পিতৃদত্ত পাপ-রোগ আজও সমাজ থেকে লুপ্ত হয়নি। 'করুণা-হত্যা' আজও বিতর্কমূলক। পূর্বপুরুষের উত্তরাধিকারীদের মধ্যে কলহ—'ঊ মাস্টার বিল্ডার'-এর যা বিষয়—আজও বাস্তব সত্য। 'এ্যান এনিমি অব পিপল্'-এ স্টকম্যানের জীবনবোধ আজও অনেক মার্কিন উপগ্রাস, নাটকের নায়কের আত্মঘৃণা ও মর্যাদাবোধের দ্বন্দ্বকে প্রেরণা দিয়েছে।

ইবসেনের বাস্তবতার জগতে তাঁর সৃষ্ট চরিত্রগুলির ভূমিকাও নগণ্য নয়। পূর্ণাঙ্গ, রক্তে-মাংসে গড়া, চেনা-চেনা চরিত্র। তবু যেন মনে হয় তারা ক্ষণিকের অতিথি, কোথা থেকে এসে, কিছুদিন কাটিয়ে আবার চলে যাবে কোথাও। অবশ্য তাদের ভাষা বোঝার

আশা এখনও জ্বলজ্বলি দিইনি। মানব মনের অনাবিষ্কৃত দেশগুলি একদিন নিশ্চয়ই সর্বসমক্ষে প্রতিভাসিত হবে। আসলে চরিত্র অবয়বের আলোকচিত্র নিখুঁত কিন্তু ছায়া-রেখার আড়ালে বাস্তব শরীরের যেন আরো কিছু ঢাকা পড়ে থাকে। শুধু অপ্রধান চরিত্রের বক্তব্যের আংশিক নায্যতা নয়, কেন্দ্রীয় চরিত্রের আত্মবিশ্লেষণ ও স্বীকারোক্তিও সব কথা বলে না। বিশ্লেষণী ক্ষমতায় শক্তিমান হওয়া সত্ত্বেও ইবসেন চরিত্রের সংজ্ঞা নির্ণয়ের 'দায়িত্বটি গ্রহণ করেন নি। ছোট ঘটনার অনেক সম্ভাবনা তিনি এড়িয়ে গেছেন। 'দু ওয়াইল্ড ডাক'-এর ছোট্ট হেডউইগের পিতৃহীন অনিশ্চয়তার রহস্য আবৃত। 'গোস্টস্' নাটকের কুখ্যাত ইংস্ট্র্যাও কি স্বেচ্ছায় অনাথালয়ে আগুন লাগিয়ে দেয় নি? ইবসেনের অস্পষ্ট উত্তর : 'he did not know but that he wouldn't put it past him !' প্রায় সব গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রগুলিই তাদের মনের গ্রন্থিকে খুব সাবধানে অল্প অল্প করে মোচন করে। সেক্সপীয়রের মত এও বোধহয় প্রতিভার জঙ্গমতার গুপ্ত কৌশল, যা মঞ্চ ও প্রকাশ্য নাট্যপ্রক্রিয়ার উপর কিছুটা নির্ভরশীল।

এতদসত্ত্বেও ইবসেনের নাটক জীবনানুগ, 'criticism of life', নরওয়ের ছোট সহরের দিগন্ত পেরিয়ে সর্বজনীন, সার্বভৌম কালধর্মিতায় ধ্রুপদী শিল্প। তাঁর চরিত্রগুলির চিরন্তনতা লক্ষণীয়। সলনেস যৌবন অতিক্রান্ত, শ্রান্ত, তারুণ্যের চাঞ্চল্যে ঈর্ষাতুর ; তবু সে যৌবনাসক্ত। ত্রীমতী এলভ্‌স্টেড সেই চিরন্তন নারী আর হেডা তার চিরন্তন প্রতিপক্ষ। জালমার একডাল আত্ম-প্রশ্রয়ী মেরুদণ্ডহীন সব যুগের সাধারণ মানুষের প্রতিভূ। গিগস ওয়েরলে, 'the passion of the eternal tragi-comic reformer meddler', আজও দেশে দেশে বিদ্যমান।

এক সময়ে ইবসেন ঘর-ভাঙ্গানি নীতিহীন নাটকের স্রষ্টারূপে নিন্দিত হয়েছিলেন (আজও সে নিন্দা ফুরিয়ে যায়নি)। এ নিন্দা

যে যুক্তি সঙ্গত নয় একথা আজকে আর ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না। 'ডলস হাউসের' নোরাকে মনে হতে পারে বিশ্বনাগরিকতার জন্ম উন্মুখ, 'পুতুল-ঘরে' অতৃপ্ত নারী জাগরণী আন্দোলনের এ্যাডভেঞ্চার-কামী নায়িকা। কিন্তু বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে তার স্বামী ত্যাগ করার যুক্তিগুলি খুব দুর্বল নয়। জালকরণের অভিযোগে নোরার গ্রেপ্তারের সম্ভাবনায় নিজের ওপর সবদায়িত্ব নিয়ে তাকে বাঁচাবার স্বযোগের সদব্যবহার না করায় প্রেমিকের কর্তব্য থেকে কি তার স্বামী বিচ্যুত হয়নি? 'গোস্টস'-নাটকে মিসেস এ্যালভিং-এর আক্ষেপ মনে পড়ে: '...we are all haunted in this world not only by the things we inherit from our parents but by the ghosts of innumerable old prejudices and beliefs—half forgotten cruelties and betrayals—we may not even be aware of them—but they are there just the same—and we can't get rid of them.'

শ' বলেছেন ইবসেনের নাটকে 'আলোচনা'র ছড়াছড়ি (হ্যাঁ, শ'!), কিন্তু তার ফলে চরিত্রগুলির বাস্তবতা কি ক্ষুণ্ণ হয়েছে? নাটকের 'আইডিয়া'-গুলি কি উত্তপ্ত জীবনের সংঘাত থেকে উদ্ভূত নয়? এ 'আইডিয়া'-গুলি কিন্তু কোন সমস্তার সমাধানের ওপর নির্ভরশীল নয়। নোরার আলোক সন্ধান কি বাঞ্ছিত সমাধান খুঁজে পেয়েছে? শ্রীমতী এ্যালভিং কি প্রাণঘাতী বড়িগুলি তার ছেলেকে খাওয়াতে পেরেছিল? শ্রীমতী এল্ভস্টেড ও টেসম্যান কি কখনো লোবোর্গের বইয়ের কোন সুরাহা করতে পেরেছিল? মনে রাখতে হবে ইবসেন সমস্যা-সমাধানের কোনো সর্বরোগহরা বটিকা প্রচার করেননি। নাটক থেকে নাটকে, এমনকি একই নাটকে, বিভিন্ন সমস্তার ভিন্ন ভিন্ন সমাধানের 'আইডিয়া'র ইঙ্গিত করেছেন। নোরার পক্ষে যে 'আইডিয়া' সঙ্গত 'রসমারসম'-এর নায়িকা বা হেডার পক্ষে তা সঙ্গত নয়। সকলেই যদিও আদর্শবাদী নায়িকা। সুতরাং শ'-এর কথা

ইবসেন-এর নাটক ‘drama of ideas’, আপেক্ষিক। এ কথা তখনই সত্য হবে যখন আমরা এডমণ্ড উইলসনের ভাষায় শ’-এর মত ইবসেনকেও ‘triple thinker’ (ত্রিতন্ত্রী-মর্মজ্ঞ) আখ্যা দিতে পারব।

‘হেডা গেবলার’ নাটকটি একটু বিশ্লেষণ করা যেতে পারে। যার বিষয়ে হেজলিট অভিনেতা কেশ্বেলকে বলেছিলেন, ‘an icicle upon the bust of tragedy’।

এখানে কি-বস্তু দিয়ে সারদ্য কি ভাবে তার গল্পকে বোঝাই করত তা বোঝা যায়। বয়স্ক স্নামী দ্বারা অবহেলিত হয়ে সে প্রাক্তন প্রেমিক (লোবোর্গ)-কে প্রলোভিত করত। তারপর অগ্নি নাবী তার কাছ থেকে প্রেমাস্পদকে ছিনিয়ে নিত। সে তাকে আত্মহত্যা করতে বাধ্যও করত। টেসম্যানের সহনশীলতার মহাশ্বে লজ্জিত হয়ে প্রায়শ্চিত্তের জন্ত সেও আত্মহত্যার আশ্রয় গ্রহণ করবে। গল্পের এই কাঠামো থেকে সজ্ঞানে নান্দনিক সুবটুকু ইবসেন সরিয়ে ফেলেছেন। হেডার নাশিনী রূপের কাংক্ষণ তীব্র যৌনতন্ময়তা নয়, কাম শীতলতাই এর উৎস। নয়তো কেন সে টেসম্যানকে বিবাহ করবে, কেন সে ত্র্যাকের গায়েপড়া সপ্রতিভতাকে করবে অপছন্দ, কেন মাতৃস্বের উল্লেখই কঁকড়ে যাবে, কিম্বা ইলার্ট লোবোর্গের পাণ্ডুলিপি ও স্ত্রীমতী এলভস্টেড গর্ভজাত তার ‘সন্তান’কে পুড়িয়ে দেবে ?

মনে হয় ইবসেনের স্বভাববাদী নাট্যধর্মকে একটু হৃষ্যদৃষ্টি দিয়ে দেখতে হবে, বিশেষ করে গঠন শিল্পের ক্ষেত্রে। চূড়ান্ত সঙ্কট মুহূর্তের কাছাকাছি থেকেই নাটকের প্রারম্ভিক গ্রন্থিমোচন আরম্ভ হয়ে যায়, তবু অন্তর্দ্বন্দ্বের আলোকিত চৈতন্যের সংগ্রামী মুহূর্তে তিনি একাগ্র চিন্তা হতে পারেন। কবির প্রয়োজনে তাই সৃষ্টি হয় চরিত্র ও পরিস্থিতির ‘সিম্বল’—রবীন্দ্রনাথ যাকে প্রতিকল্পক বলেছেন।

অনেকে বলেছেন ক্লাইবের ফরাসী ধারার ‘ওয়েল-মেড প্লেন’র কৌশলগুলি—যেমন অনিশ্চয় উৎকর্ষ (suspense), রহস্ত-উন্মোচন

(revelations), উদ্ঘাটন (discoveries), ষড়যন্ত্র (intrigue) ইত্যাদি—ইবসেন দুহাতে সরিয়ে ফেলে দিয়েছেন। বস্তুতঃ ঐ সব কৌশলকে তিনি কাজে লাগিয়েছেন মানবিক সত্য প্রকাশের বাহন রূপে, যান্ত্রিক কৌশলরূপে নয়। ‘জ ওয়াইল্ড ডাক’-এর গ্রিগাস ওয়েলি চরবৃত্তি গ্রহণ করেছে শুধু স্নায়ু রোগগ্রস্ত চরিত্র হিসেবে, যে আদর্শবাদের উদ্গতির আশ্রয় নিয়েছে। তার এই কার্যকলাপের ফলশ্রুতি বুদ্ধি ও মননজাত। অর্থাৎ স্বভাববাদের বাস্তবধর্মিতা ও সংস্কার বর্জনের সঙ্গে চিরায়ত শিল্পের মানবিকতার সমন্বয় করতে পেরেছেন বলেই ইবসেন প্রগতিশীল গ্রুপদী শিল্পী।

তাছাড়া, নাটকীয় ছলচাতুরী, আকস্মিকতা, অস্বাভাবিকতা এইসব স্বভাববাদ-বিরোধী নাট্য-কৌশল তাঁর সব নাটকেই বিদ্যমান। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায়, ‘গোস্টস্’ নাটকে এ্যালভিং-এর সম্মানার্থে স্থাপিত ‘অরফান এ্যাসাইলামে’র আগুন ধর্মযাজক শ্রীমতি আলভিংকে ইনসিয়র করা থেকে বিরত করার পরেই বা লাগবে কেন? তাব বিবাহের ব্যর্থতার কথা, তার পরিচারক যে এ্যালভিং-এর অবৈধ সন্তান এসব কথা ঘটনার আগেই বা উদ্ঘাটিত হবে কেন? (যার ফলে আলভিং-এর বৈধ সন্তান অসওয়াল্ড পৈত্রিক পাপরোগের ভাগীদার হবে)। স্পষ্টতঃ প্রতীকী শ্লেষের খাতিরেই ঘটনার ঐ চক্রান্ত। ‘হেডা গেবলার’ এ দেখি লোবোর্গ তখন টাউনে, শ্রীমতী এলভস্টেড ঠিক সেই দিনই উপস্থিত হলেন যেদিন হেডা মধু চন্দ্রিমা যাপন ক’রে ফিরে এসেছেন। লোবোর্গ তার একমাত্র পাণ্ডুলিপি রাস্তায় হারিয়ে ফেলল। টেসম্যান আবার সেটা কুড়িয়ে পেল। আর্টরিগার মৃত্যু টেসম্যানকে বাড়ী থেকে নিয়ে গেল যাতে হেডা বইটা পুড়িয়ে ফেলতে পারে। এ সবই কবি-নাট্যকারের অবশ্যস্বাবী কল্পনা বিলাস।

অস্ত্রিবাদী ‘ব্র্যাণ্ড’ নাটকটি ১৮৬৬ খ্রীষ্টাব্দে রোমে রচিত হয়। সেই সময় মানব জীবনে ব্যক্তিগত উদ্দেশ্য সাধনের স্বীকৃতির ও যে

কোন মূল্যে সেই মহৎ উদ্দেশ্য পালনে ব্রতী হওয়ার প্রশ্ন ইবসেনের চিন্তাকে আলোড়িত করছিল।^৩ এই মানসিক পরিপ্রেক্ষিতে ব্র্যাণ্ড চরিত্রটি বিচার করতে হবে। আর একটি কথা মনে রাখতে হবে, তাঁর ওপর ডেনিশ দার্শনিক কির্কেগার্ড-এর প্রভাব অত্যন্ত প্রবল। ১৮৪২ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর *Either/Or* আলোচনাটি দুটি ভাগে বিভক্ত। প্রথম ভাগের লেখক শারীরিক ও বৌদ্ধিক সুখ প্রয়াসী। কিন্তু এই সব আনন্দ সুখ তাকে তৃপ্তি দেয় না। তার অশ্রুতম আনন্দ ট্রাজিডি। কিন্তু সে বাসনাময় জীবনেই মগ্ন থাকতে চায়। সে অভিযোগ করবে, (ব্র্যাণ্ড যে অভিযোগ করবে), তার যুগেব চিন্তা এত তুচ্ছ যে পাপময়তায়ও ব্যর্থতাবোধ আছে। ‘ব্র্যাণ্ড’ তাই অতুলনীয় এক ব্যক্তিত্ব-স্বরূপের ট্রাজিডি, যার অপরাধ সৌন্দর্যতাত্ত্বিক (aesthetic guilt)। *Either/Or*-এর দ্বিতীয় ভাগের প্রবক্তা বিচারক উইলিয়াম সৌন্দর্য-তত্ত্বকে নিন্দা করবে ও সুনীতি-(ethical) ভিত্তিক দৃষ্টিভঙ্গিকে সমর্থন করবে। উইলিয়াম প্রথম ভাগেব তরুণ ভোগবাদীকে বলবে যে অজানা নৈরাশ্রে সে জর্জরিত, তাই সে যেন উচ্চকোটের চৈতন্যকে সন্ধান করে। এখানে বিচারক উচ্চকোটের নৈরাশ্রের সঙ্গে নিম্নকোটের নৈরাশ্রের প্রভেদ দেখিয়েছেন।^৪

ইবসেনের ব্র্যাণ্ড একজন কঠোর-ব্রতী ধর্মযাজক যার যুদ্ধবাণী হল : ‘All or nothing’ (*Either/Or* দর্শন স্মরণীয়)। এঁর মাধ্যমে ইবসেন দেখিয়েছেন প্রেমহীন ইচ্ছা-শক্তির ঝুঁকি। নাটকে যখন দেখান হবে লৌহ কঠিন : ইচ্ছা-শক্তি তার মালিকের ওপর কি ধ্বংস ডেকে আনতে পারে, ও যাদের নিজেদের পছন্দকে বেছে নেবার স্বাধীনতা থাকা চাই, তখন নাটকটি মানবাত্মার প্রতি উজ্জ্বল বিশ্বাসের প্রদীপটি আরো উদ্দীপ্ত করে দেবে। মানবাত্মার অন্তর্নিহিত

৩ ব্র: Halvdan Koht : *The Life of Ibsen*, 1931, P. 289।

৪ সোরেন কির্কেগার্ডের *The Sickness unto Death* ও *Either/Or*, trans. Swensen and Lowrie, 1944, P. 179, দ্রষ্টব্য।

শক্তিই (spirit of man) হ'ল 'one eternal thing'—একমাত্র শাস্ত সত্য। ব্র্যাণ্ড খ্রীষ্টান ব'লে কখনো নিশ্চিত থেকেন নি, তিনি ঘোষণা করেছেন, 'I am certain of this, I am a man'। তাঁর মতে আমরা সকলে ঈশ্বরের রাজত্বকে সংকীর্ণ ক'রে তুলেছি, সকলেই ভাবছে, 'God will peep through his fingers'। মনে রাখতে হবে ব্র্যাণ্ডের ঈশ্বর ঐশ্বরিক মানব, 'storm'।

বিশ্বাস জীবনের অপরিহার্য অঙ্গ, যদিও যন্ত্রণাভোগ অবশ্যস্বাভাবী, এই ধারণাকে ব্র্যাণ্ড চ্যালেঞ্জ করেছে। কিন্তু ইবসেনের দেশবাসীর মনে মানবিকতার প্রেরণাই বেশি প্রভাব বিস্তার করেছিল। ১৮৬৪ খ্রীস্টাব্দে জার্মানীর একতার জঘ্ন বিসমার্কের পরিকল্পনা অনুযায়ী প্রুশিয়া ও অস্ট্রিয়া যখন ডেনমার্ক আক্রমণ করল, নরওয়ে তখন নিরপেক্ষ হয়ে এক পাশে স'রে দাঁড়াল। ইবসেনের গভীর দেশপ্রেম এই নিরপেক্ষতাকে বিশ্বাসঘাতকতারূপে গ্রহণ করল। ইবসেন পরে ঘোষণা করেছেন, 'Brand is myself in my best moment.' রাশিয়া ও আমেরিকার দাসত্ব প্রথা উচ্ছেদে 'ব্র্যাণ্ড'-এর দানও অনস্বীকার্য।

'ব্র্যাণ্ড'র কাব্যভাষা জ্বলন্ত, কখনো বা সহজিয়া আবেদনে গভীর। আন্তরিকতা, আবেগ ও সৌন্দর্যবোধের গাঢ়তায় মর্মস্পর্শী। চার ফুটের ছন্দ কোথাও পরিচিত মুহূর্তে 'আয়াস্বিক' আবার গভীর মুহূর্তে 'ট্রৌকে'। নাটকটির ইংরেজী অনুবাদের ভূমিকায় সি. এচ. হেরফোর্ড লিখেছেন, 'Only those English readers who can imagine the prophetic fire of Carlyle fused with the genial verve and the intellectual athleticizm of Browning and expressed by aid of a dramatic faculty to parallel which we must go two centuries backward can understand the fascination of the play'.

'স্টিয়ারজিণ্ট' নাটকটিকে 'mock-heroic fantasy' আখ্যা

দেওয়া হ'য়েছে। কুই বলেছেন, 'the most daring extravaganza of modern theatre'। 'হৃদ-তেজী-ছন্দী' আজগুবি কল্পনানাট্যই বা 'দুঃসাহসিক উদ্ভট কল্পনা'ই বলি, আপাতঃ আজগুবি কল্পনার আড়ালে বিভিন্ন সমাজ ও জাতীয় চরিত্রকে—কুইডেন, ইংলণ্ড, জার্মানী, ফ্রান্স, আমেরিকা এমন কি নরওয়ের শ্রমবাসীরাও বাদ যায় নি—নাট্যকার শ্লেষাঘাতে জর্জরিত করেছেন। পীয়ার এক নবকলেববে ডন কুইসট বা ফলষ্টাফ; চরিত্রটি শ' কর্তৃক প্রশংসিত। নাটক হিসাবে তৃতীয় অঙ্কের পর থেকে, বিশেষ ক'রে চতুর্থ অঙ্কে নাটকই দুর্বল হ'য়ে পড়েছে। এর কারণ, মঞ্চস্থ হবার পূর্বেই ইবসেন নাটক প্রকাশিত করতেন। যাই হোক, 'পীয়ারজিণ্ট'-এর পর থেকেই ইবসেন কাব্য-নাট্য লেখা বন্ধ ক'রে দেন। নাটকটি যদিও আজ 'great national poem of Norway'-রূপে অভিনন্দিত।

আগেই যেমন বলা হ'য়েছে, বস্তুনিষ্ঠ হৃদয়াবেগ ও মানবিকতা বিশ্লেষণেব সমন্বয়ই ইবসেনের নাট্যবৈশিষ্ট্য। ইবসেনের মার্কিনী উদ্ভর সাধক আর্থার মিলার^৫ ও ক্লিফোর্ড ওডেটস ('এ্যাওয়েক এ্যাণ্ড সিং') উভয়েব মধ্যে এই সমন্বয় সাধন যেভাবে সম্ভব হ'য়েছে এমন আর কারুর মধ্যেই হয় নি ব'লে অনেক মার্কিন সমালোচক মনে করেন। কিন্তু আজকের আবো অনেক প্রথিতযশা নাট্যকার ইবসেনের বস্তুধর্মী জীবন-দর্শন দ্বারা প্রভাবিত, একথা অনস্বীকার্য।

তবে ইবসেনের এই বস্তুধর্মিতা তর্কাতীত নয়। অবশ্য তাঁর কবরে প্রথিত হ'য়েছে হাতুড়ি-ধরা একটি হাত, অর্থাৎ বাস্তবধর্মী এক স্রষ্টার প্রতীক। অপরপক্ষে, সমাজতত্ত্ববাদী পণ্ডিতদের কেউ কেউ তাঁকে শুধু 'gentle worker' ছাড়া আর কিছু বলতে চান না। প্লেকানভ্‌তো তাঁকে 'পাতি বুর্জোয়া বিপ্লবী' ব'লে পরক্ষে নিন্দাই করেছেন।^৬ তবু ইবসেন যে এক বিপ্লবী স্রষ্টা, আজকের সমাজই তার প্রমাণ।

৫ 'অল মাই সনস' ও 'ডেথ অব এ সেল্‌সম্যান' স্রষ্টা।

৬ Henrik Ibsen, ed. Angel Flores স্রষ্টা।

স্বভাববাদী অউগুস্ট স্ট্রীণ্ডবের্গ

ইবসেন ও স্ট্রীণ্ডবের্গ (১৮৪২-১৯১২) যেন আধুনিক কালের সোফোক্লিস ও যুরিপিডিস—ঋপদী প্রথামুগ নাট্যধারাকে ধ্বংস করে যারা নতুন ঋপদী ধারার সৃষ্টি করলেন। স্ট্রীণ্ডবের্গের সৃষ্টি-চর্চায় প্রথমে তাঁর জীবনের কিছু অস্বাভাবিক ঘটনা স্মরণ আবশ্যিক। স্ট্রীণ্ডবের্গের নারী-বিদ্বেষ ও আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক নাটকের জন্ম ইতিহাসের কারণ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে ইলিজাবেথ স্প্রিং^১ নিম্নলিখিত কারণগুলি আবিষ্কার করেছেন :

স্ট্রীণ্ডবের্গের অসুস্থ মাতৃপ্রেম (তাঁর মা ছিলেন ধনী গৃহের পরিচারিকা। স্ট্রীণ্ডবের্গের জন্মের অল্প কিছুদিন আগে পর্যন্ত যিনি এক পদস্থ ব্যক্তির সঙ্গে অবৈধ বন্ধনে জড়িত ছিলেন), বাল্যকাল দারিদ্র্য, ঈর্ষা ও অবহেলায় যাপন (তাঁর মা ছিলেন বহু সন্তানের জননী), শৈশবে মাতৃ বিয়োগ (এখন থেকে তাঁর প্রতিটি নারীর মধ্যে মাতৃরূপ অন্বেষণ, কিন্তু সম্ভ্রান্তমূলক ব্যবহারে অক্ষমতা), বাল্য ও শৈশবকালের নারীসঙ্গহীনতার ক্ষতিপূরণ স্বরূপ সংসারে অত্যাচারী শাসকরূপে অধিকার প্রতিষ্ঠার প্রাণান্তকর প্রচেষ্টা ও বিষণ্ণ, সন্তুষ্ট, অতি স্পর্শকাতরতায় বিভ্রিত শৈশব এবং তিনটি বিবাহ ও বিবাহ-বিচ্ছেদ। প্রথম ‘স্ট্রী’ শিরিফন্-এসেল অভিজাত পরস্ত্রী, পরে অভিনেত্রী। প্রথম বিবাহের তিক্ত সংগ্রাম তাঁর ‘ফাদার’ ইত্যাদি নাটকে ছায়া ফেলেছে। তাঁর ছিল আত্ম-পীড়ন বিলাস ও উন্মাদনা-ভীতি (ম’পাসা তাঁর আদর্শ ছিলেন, যাকে উন্মাদ আশ্রমে অল্প-কিছুদিন থাকতে হ’য়েছিল। স্ট্রীণ্ডবের্গও ছিলেন উন্মাদ আশ্রমে, অল্প কিছুদিনের জন্য)। যদিও তাঁর সৃষ্টিই প্রমাণ করে তাঁর উন্মাদনায় ছিল সুস্থ উজ্জ্বল শুভকর্ণের বিরতি। এককথায় স্ট্রীণ্ডবের্গ

ছিলেন, ডস্টয়ভস্কির মত, ফ্রয়েডের ভাষায়, 'an artist as a neurotic who cures himself through his work.'।

প্রথমেই স্বীকার্য Naturalism ও Expressionism এই দুই আঙ্গিকের প্রাণসঞ্জীবনীর জন্য যুরোপীয় নাট্য-ইতিহাস স্ট্রীণ্ডবের্গের ছাপান্নটি পূর্ণাঙ্গ নাটক ও কিছু একাঙ্কের কাছে ঋণী হয়ে থাকবে। আধুনিক অ-বাস্তব মনস্তাত্ত্বিক নাটক রচনারও পথিকৃৎ ছিলেন তিনি।

একটি তাঁৎপর্যময় ঘটনা, ১৯৪৯ খ্রীস্টাব্দের ২২এ জানুয়ারী, স্ট্রীণ্ডবের্গের জন্মশতবার্ষিকী সুইডেনে জাতীয় উৎসবরূপে পালিত হ'য়েছিল। তাঁর প্রধান প্রতিদ্বন্দ্বী ইবসেনের বিনয়বাণী, 'he will be greater than I', তাঁর দেশবাসী সত্যে পরিণত হ'য়েছে বলে মনে নিয়েছে। ও'নীলের উদার প্রশংসা, 'the precursor of all modernity in our present theatre...the most modern of moderns, the greatest interpreter...of the characteristic spiritual conflicts that constitute the drama', স্ট্রীণ্ডবের্গের প্রতি আমেরিকাব উদাসীনতার ছুঁনাম কিছুটা দূর করতে পেরেছে। ইংলণ্ডের নাট্যজগৎও স্ট্রীণ্ডবের্গের প্রভাব মুক্ত একথা বহু নাট্য-সমালোচকের কণ্ঠে বহুবার ধ্বনিত হ'য়েছে। তবু ভোলা যায় না বার্নার্ড শ' তাঁর 'নোবেল প্রাইজ'-এর টাকা থেকে যে 'ট্রাস্ট-ফাণ্ড' খুলেছিলেন তার অন্যতম প্রধান উদ্দেশ্য ছিল স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকের নির্ভরযোগ্য অনুবাদ প্রকাশনা। যদিও স্ট্রীণ্ডবের্গের ঐ পুরস্কার পাওয়ার সৌভাগ্য হয়নি।

একটি ঘটনার উল্লেখ অপ্ৰাসঙ্গিক হবে না। ইংরেজ অভিনেতা রবার্ট লরেন বলেছেন :যে তাঁর স্ত্রীকে তিনি যখন স্ট্রীণ্ডবের্গের 'ছ ফাদার' পড়ে শোনাচ্ছিলেন তখন দ্বিতীয় অঙ্কের শেষে ভদ্রমহিলা স্বামীর পায়ের কাছে শুয়ে পড়ে কঁাদতে কঁাদতে বলেছিলেন, 'বিশ্বাস কর, আমার সম্ভানদের পিতা তুমিই। এই নাটকের কোন কথা সত্য

বলে মনে ক'র না'। 'দ্য ড্যান্স অফ ডেথ'ও নিষিদ্ধ নাটকরূপে একদিন ইংলণ্ডে গোপনে পঠিত হয়েছিল।

অবশ্য একথার অর্থ এই নয় যে স্ট্রীণ্ডবের্গের সব নাটকই নারী বিদ্বেষী ও বিজাতীয় ক্রোধে প্রতিহিংসাপরায়ণ। 'ইস্টার' আধুনিক বিষয়বস্তু নিয়ে লেখা হ'লেও ধ্রুপদী মানবতায় করুণ-কোমল। 'দ্য ব্রাইডাল ক্রাউন' লোক-গাথার গ্রামীণ সারল্যে হৃদয়স্পর্শী। স্বপ্ন-সুন্দর নাটক 'দ্য ড্রিম-প্লে' ও 'দ্য গোল্ড সোনাটা' বিবাহের সাম্যবাদ নিয়ে রচিত। কোতুক নাটিকা 'কমরেডস্', ও অশুভ মিলনাস্ত নাটক 'দেয়ার আর ক্রাইমস্ এ্যাণ্ড ক্রাইমস্'-এ অশ্রু জগতের শুভবার্তা। ('দ্য ড্রিম-প্লে'তে নেতিবাচক দর্শন আছে বলে আমরা মনে করি না)। মানব আশ্রি ও মোক্ষসন্ধানকে বিষয়বস্তু ক'রে লেখা 'টু দামাস্কাস' আর একটি সম্পূর্ণ ভিন্নধর্মী মঙ্গলসূচক নাটক। এ ছাড়া আরও সাত আটটি নাটক সুইডেনের ইতিহাস অবলম্বনে লেখা, সেক্সপীয়রের ঐতিহাসিক নাটকের নাট্যধর্মের সঙ্গে যার তুলনা করেছেন অনেকে। এমন কি নারী বিদ্বেষী, যৌনসংঘাতমূলক নাটক 'ক্রেডিটরস' ও ডিভোর্স-নাটক 'দ্য লিঙ্ক' নাটকীয় প্রসাদগুণে সুখদায়ী।

আসলে স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকে শ্রেণীবিদ্বেষ ও নারী-পুংস্বের সংঘর্ষ এত ভয়ঙ্কর তীব্র যে তাঁকে 'প্রচণ্ড প্রতিভার' আখ্যার গুরুভার নীরবে আমৃত্যু বহন করতে হ'য়েছে। তাঁর গভীর মনোবীক্ষণের বিশ্লেষণশীল বিজাতীয় ঘৃণায় বিষাক্ত। তাঁর আত্মকাহিনীতে আছে, বন্ধু ও স্ত্রীদের সঙ্গে তাঁর কলহ ও সন্দেহ তাঁর রচনায় যে প্রভাব বিস্তার করেছে, একথা সত্য।^২ দৈনন্দিন জীবনের সর্বক্ষণই তাঁর যন্ত্রণায় পীড়িত; সংগ্রামে বিদ্বিত। তাই ইংরেজ সমালোচক ডেসমণ্ড ম্যাকারথি বলেছেন, 'the man who is all struggle may be huge, but he can not be great'; অবশ্য বলা বাহুল্য, একথা পরীক্ষিত সত্য নয়। ইস্কাইলাস্, দান্তে, ডস্টয়ভস্কি, মেলভিলে

২ 'অটোবাওগ্রাফি' দ্রষ্টব্য।

প্রভৃতি আরো অনেকের জীবন এ'কথার প্রতিবাদ করবে। স্ট্রীণ্ডবের্গের অন্তর্মুখিতা, জীবনের অন্ধকার কানাগলিতে মনোবিকারের কারণ সন্ধান, আত্মার রক্তাক্ত নীরব সংগ্রাম, বাস্তবের ক্লোদাক্ত রণক্ষেত্র, অনেকের (বিশেষত আমেরিকার) বৈরীতা অর্জন করেছে।^৩

স্বভাববাদের পথিকৃত জোলা এমন এক নাট্য-আঙ্গিকের সন্ধান করেছিলেন যা 'would be as objective as a clinical report.' স্ট্রীণ্ডবের্গ যদিও নাট্যধর্মে স্বভাববাদী ছিলেন, কিন্তু তিনি গভীর অন্তর্দ্বন্দ্ব ও ব্যক্তিগত বাসনার পরিপ্রেক্ষিতে জীবনের যে গভীর মগ্ন-চৈতন্যের সন্ধান দিয়েছেন তা সাধারণতঃ স্বভাববাদী নাটকে খুঁজে পাওয়া যায় না। 'মিস্ জুলী', 'ঊ ফাদার', 'ডান্স অফ ডেথ' 'ক্রেডিটব' ও 'লিঙ্ক' প্রভৃতি নাটকে দেখা যায় নর-নারীর সংঘর্ষময় জীবনে নিত্যবিবাদের অশাস্তি। প্রথম বিবাহের জীবন-মরণ সংগ্রামের তিক্ত অভিজ্ঞতা নাট্যকারের অন্তর্দৃষ্টির প্রখরতাকে ক্ষুরধার করেছে। কিন্তু নাট্যকার যদি তাঁর কাহিনীর জগৎ থেকে নিজেকে বিযুক্ত ক'রে নিরপেক্ষ না থাকতে পারেন, তাহলে আমাদের পক্ষেও নিরপেক্ষ থাকা সম্ভব নয়। তাই মনে রাখতে হবে স্ট্রীণ্ডবের্গ স্বভাববাদী হ'লেও ইংরেজ স্বভাববাদী গলস্‌ওয়ার্ডির স্বভাববাদ থেকে তাঁর ব্যবধান অনেক। গলস্‌ওয়ার্ডির সংযম অভিজাত ও বনেদী বংশজাত ভ্রজজন সুলভ। স্ট্রীণ্ডবের্গের উন্নত অসংযমকে শ' অবশ্য শিল্পীজন সুলভ আবেগময়তার ছলনামুক্ত প্রকাশ বলেছেন। তাঁর উন্নততার মূলে রয়েছে আত্মপীড়নের বিলাস-চেতনা।^৪

স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকে কোথাও কিন্তু ক্লোদ-মলিন জীবনবোধের পরিচয় পাওয়া যাবে না, শুধু পাওয়া যাবে তীব্র সত্যসন্ধানী

৩ 'Too intrinsic for renown' ; 'sorrows of a henpecked blue bird' ইত্যাদি মন্তব্য স্মরণীয়।

৪ একবার একটি চিঠিতে নাকি স্ট্রীণ্ডবের্গ নীটসেকে 'স্বাভাবিক মানুষ' বলে তাঁকে সার্টিফিকেট দিতে অহরোধ করেছিলেন।

আলোক-ছটা, আব নির্দয় যুক্তি, সাবলীল মাধুর্যে সূর্য-স্নাত ভাষার স্বচ্ছতা, চরিত্র-চিত্রণে স্ববিরোধিতাব কৌতুক। বিশ্বের শ্রেষ্ঠ প্রতিভার প্রথম সাবির একজন তাঁকে বলা যাবে না, কারণ স্ত্রীপুংবেগ প্রচণ্ড আবেগকে স্পষ্ট, সোজাসুজি অপরিশিলীত আকারে প্রকাশ করেছেন, sublimation বা উদগতির দ্বারা নয়। (এ প্রসঙ্গে তাঁর ‘ঊ ফাদাব’ নাটক স্মরণীয়।) তাছাড়া শিল্পীকে তাঁর স্বকল্পিত বাস্তবতাকে অপরের চোখেও বাস্তব ক’রে তুলতে হবে। নাট্যরচনার মৌল প্রেবণা নাটকেব মধ্যেই বিগলিত হবে, তারপর সেই প্রেবণা নবজন্ম লাভ করবে অন্ধকার সরিয়ে, আলো আর সত্যের জগতে।

‘ঊ ফাদাবের’ তুলনায় ‘ঊ ফ্রেডিটর’ নাটকীয় প্রয়োগনৈপুণ্যে শ্রেষ্ঠতর। যে নারী তাকে সমাজের কাছে হেয় হাশাস্পদ কবেছে সর্বস্ব শোষণ করার পব তার ওপন প্রতিশোধ নেবার জন্য প্রথম স্বামী ফিরে এলে দ্বিতীয় স্বামীর মনে আকারে ইজ্জিতে সে তার পূর্ব অভিজ্ঞতাব কাহিনী শুনিতে মহিলার স্বরূপ প্রকাশ ক’রে দিল। এই প্রথানুগ ত্রিকোণ প্রেমের বিষয়টুকুর ওপর নির্ভর করে স্ত্রীপুংবেগ মানুষের আদিম প্রবৃত্তির এক বসন্ত কড়াপাক পরিবেষণ করেছেন। ‘রোড টু দামাস্কাস’-এব নামহীন আগন্তুক কাল্পনিক অপরাধের ছঃস্প্রে সন্ত্রস্ত। প্রথমে ধর্মেব সাজ্জনাতে অগ্রাহ্য করবে ও পরে সে ধর্মান্তরিত হবে অনিচ্ছায়। এখানেও আদিম ঈশ্বরভীতির জয়। একথা নিখ্যা নয় যে স্ত্রীপুংবেগের নাটকে নারীর নির্ধুর পীড়নের ফুলবাণে পুরুষ নিবীৰ্য, কাতর, দুর্বল। মুখোসকে খুলে দেওয়াই তাঁর লক্ষ্য। পুরুষের কামনায়, কল্পনায় আকর্ষণী যাছ বিস্তার করে, তার মন ও বুদ্ধিকে বিভ্রান্ত করে, নারী পুরুষের কাছে নিজের অসামর্থ্যকে ঢাকার চেষ্টায় নির্দয় হয়ে উঠবে। পুরুষ যন্ত্রণায় তীরবিদ্ধ হরিণের মত কাতর হবে, চন্দ্রমুখী মোহিনী নারীর হাশা মুখর লীলা খেলায়। তবু কিন্তু স্ত্রীপুংবেগের প্রেমিক বলবে না, ‘তোমার কাছে যে হার মানি, সেই তো আমার জয়’। আহত অহমিকার

বেদনা নিয়ে সে শুধু আদিম হয়ে উঠবে। ‘ঐ স্পুক গোষ্ট সোনাটা’ ও ‘ঐ ড্রিম প্লে’ নাটকদ্বয়ের পাত্র-পাত্রী যেন শূন্যতায় অন্ধ আবেগে ধাক্কা খাচ্ছে। তাই প্রয়োজন হয়েছে অবাস্তব পটভূমি ও অশরীরী স্বপ্নেব রূপক—জর্জ স্টাইনার যাকে বলেছেন ‘These ghost plays are shadows of drama’^৫। এসব নান্নি তিনি হিন্দুধর্মের থেকে অনুপ্রাণিত হয় লিখেছেন^৬। অতীতকে ‘মিস্ জুলী’ নাটকে ব্যাধিসন্ধানী সেই অন্তর্দৃষ্টির কথাও মনে পড়ে। লেডী জুলী তাঁর পিতাব পবিচারণকে তখন প্রলুব্ধ করছে :

জিন—...লেডী জুলী, তুমি পুরুষদের ঘৃণা কর, না ?

জুলী—হ্যাঁ, বেশিব ভাগ সময়ই। কিন্তু কখনো কখনো—দুর্বল মুহূর্তে—আঃ, কি লজ্জাকর ব্যাপার !

জিন—তুমি আমাকেও ঘৃণা কর ?

জুলী—এত যে ভাষায় বাক্য করা যাবে না ! বহু পশ্চিম মত আমি তোমায় মেবে ফেলতে চাই।

জিন—যেমন পাগলা কুকুবকে লোকে মারে। তাই না ?

জুলী—হ্যাঁ, ঠিক তাই।

জিন—কিন্তু গুলি কবার কোন যন্ত্র তো হাতের কাছে এখন নেই—কোন কুকুবও নেই ! তাহলে আমরা কি কবব ?

জুলী—ভ্রমণ !

জিন—আর পরস্পরকে হয়বান করে মেরে ফেলব ?^৭

এখানে তুলনীয় ইউরিপিডিসের ‘হিল্লোলাইটাসের’ আকুল অভিযোগ :

‘O god, Why hast thou made this gleaning snare,
Woman, to dog us on the happy earth ?’

^৫ *The Death of Tragedy*, P. 299.

^৬ তাঁর ডায়েরী দ্রষ্টব্য।

^৭ *Plays*, 1930, vol. II, P. 217.

স্বভাববাদী নাটক হিসাবে সর্বপ্রথম সার্থকশৃষ্টি, ('first naturalistic tragedy') 'মিস জুলী' জোলা কর্তৃক অভিনন্দিত হয়েছিল। কামার্ত মুহূর্তে জুলীর পিতার পরিচারণকেব কাছে অসতর্ক আত্মসমর্পণ ও অন্ততাপে ভোরের আগেই আত্মহত্যা, এই কাহিনী স্ত্রীপুংবর্গের জানা একটি সমসাময়িক ঘটনাকে ভিত্তি করে লেখা। জুলী, 'a product of heredity and environment', শেষ পর্যন্ত কিন্তু নাট্যকারের সহানুভূতি থেকে বঞ্চিত হয়নি।

'মিস জুলী' নাটকের বলিষ্ঠ, বস্তুধর্মী প্লটের গ্রন্থনা দু'টি সংকট-সংঘাতের সমন্বয়ে দৃঢ়পিনদ্ধ—নবনারীব পরম্পরের আদিপত্যের দ্বন্দ্ব আর উচ্চশ্রেণী ও নিম্নশ্রেণীর মধ্যে মর্যাদার দ্বন্দ্ব। জুলিয়া পুরুষকে ক্রমাশয়ে কামনা ও দ্বার আবেগাঘাতে বিক্ষুব্ধ করবে। উচ্চশ্রেণী-জাত প্রেমিককে বেত্রাঘাতের নিষ্ঠুরতায় সে উৎফুল্ল। কিন্তু যখন সেই অভিজাত প্রেমিক বিদ্রোহ করবে, জুলিয়া তখন নিম্নশ্রেণীর পুরুষদের মধ্যে তার সঙ্গী খুঁজে বেড়াবে। স্ত্রীপুংবর্গ লরেন্স-এব মতই বিশ্বাস করতেন দাম্পত্য জীবনে একজনই প্রভু করবে, তবে পুরুষ শক্তির অপব্যবহার করবে, নারী নয়।

যেমন জোলা জীব-বিজ্ঞানীর বিশ্লেষণী মন নিয়ে মানুষের পশু-বৃত্তির উদ্ঘাটনের দায়িত্বকে লেখকশ্রেণীর স্বভাববাদী ধর্ম বলে ঘোষণা করেছিলেন, স্ত্রীপুংবর্গ তেমন কোন আনুষ্ঠানিক ঘোষণা না করেও নাটকের মুখবন্ধে তিনি স্বভাববাদী রচনামূল্যের সমর্থনে যে কথা বলেছেন, তাই যথেষ্ট।

এই স্বভাববাদী রচনা শৈলীর মাধ্যমে আধুনিক মানুষের অন্তর্জীবন ও বহির্জীবন-কেন্দ্রিক নানা প্রতীকের উপস্থাপনাও লক্ষণীয়। 'দু ড্রিম প্লে' নাটকের কয়েকটি ছোট ছোট প্রতীকী ব্যঞ্জনা স্মরণীয় : উকিলের গভীর কালো হাত, 'ফেয়ারহাভেনে' যাবার পথে প্রেমিক যুগলের 'ফাউলস্ট্যাণ্ডে' দাঁড়িয়ে পড়া, কয়লা-তোলা সময় মজুরদের চীৎকার 'আমরা নরকে', আর 'কেসিনো'র

ধনীদেব ঘোষণা ‘আমরা ধনী’—এ সবই সাস্কৃতিক প্রয়োগে প্রকাশধর্মী।

স্ট্রীণ্‌বের্গ সম্পর্কে অতীন্দ্রিয় নৈরাশ্যবোধের অভিযোগ তোলা হয় : পুরুষজাতির সমগ্র কর্মকাণ্ড শূণ্যগর্ভ, ফলশ্রুতিহীন, পার্থিব জীবনে শুধু দুঃস্বপ্নের ভয়ঙ্করতা, কারণ মানবজন্মের উৎস পাপজনিত স্বর্গচ্যুতি। নাবীমূলভ নীতির বিজয় প্রাপ্তি শুদ্ধ-ধাবণার পতন-ভিত্তিক (এই কি সেই বৌদ্ধ ও সোয়েডেনবের্গীয় সহজিয়াত্ব ?), প্রজনননীতির মূলেও এই স্থলন। কিন্তু এই ‘স্থলন’ যে মানবের জন্মের কাবণ, সে শারীরিকতা থেকে মুক্তি চাইবেই, আর একমাত্র যন্ত্রণা-ভোগের আশুতাই হবে তাদের শুদ্ধিকরণ। তাহলে কি এই যন্ত্রণাদহন শাস্তি থেকে মুক্তির কোন উপায় নেই ? পাপ, মোহ-বাতুলতা থেকে আত্মার নেই কোন পরিত্রাণ ? স্ট্রীণ্‌বের্গ বিশ্বাস ও ধৈর্যের কথা বলেছেন (‘স্পুক সোনাটা’য় যিশু যে নরকে নেমে এলেন, সে তো পার্থিব নরকই)। আবার বলি, তাঁর চরিত্রগুলি তাঁরই পীড়িত আত্মাবই প্রতিচ্ছবি। তাই নাটক তাঁর কাছে মূলতঃ জীবনের নকল ছবি নয়, ব্যক্তিমনের জন-দর্পণ। রঙ্গক্ষেত্রে এই মায়াময় প্রতীকী ছায়ানাট্যের জীবন্ত ছবির উপস্থাপনা সহজ কাজ নয়। তাই বলে এগুলি ‘শারাদ’ (charade) বা হেঁয়ালী-নাট্য নয়। আব একটি কথা : ইবসেনের মত স্ট্রীণ্‌বের্গও গত যুগের কিছু নন্দনতাত্ত্বিকের সঙ্গে গভীর আত্মীয়তা-বোধ অনুভব করেছেন। যমন, কনস্টান্ট (অ্যাডলফ্), লেরমনটভ (‘এ হিরো অফ আওয়াব টাইম’), গ্রিলপারজার প্রভৃতি। মনস্তত্ত্বকে তাই তিনি সূক্ষ্ম বিশ্লেষণের জটিলতা থেকে মুক্ত কবে আধুনিক উন্মুক্ত পোষাকে সজ্জিত করেছেন। নাটক অন্তর্মুখী হয়েছে, কিন্তু বায়রণ-মূলভ নন্দনচর্চার আনন্দতীর্থে প্রায়শ্চিত্ত কবে নয়। যখন ‘গু ফাদার’ প্রকাশিত হলো, মনে হলো ১৮৮৭ খ্রীস্টাব্দে বিংশ শতাব্দীর আধুনিক মন কথা বলছে। যদিও ক্যান্সারে আক্রান্ত জীবনের শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত, এমন কি ধর্ম প্রবণতা অর্জন করার জন্য সোয়েডেনবের্গ

(অষ্টাদশ শতাব্দীর এককালীন বৈজ্ঞানিক, ‘চার্চ অফ নিউ জেরুজালেমে’র গুরু, যিনি বলেছেন, ‘there is one God ; in Him is divine trinity, nor of persons but of essenceEvery natural object is expression of a spiritual cause.....’) শিগ্য়ত্ব গ্রহণ করার পবও তিনি ভাবাবেগের শিকার ছিলেন।

‘Literature should deal with documented, observed reality’—স্বভাববাদের এই দাবী স্ত্রীণুবর্গ শুধু সাহিত্যে নয়, জীবনেও মিটিয়ে দিয়েছেন। সংক্ষেপে, স্ত্রীণুবর্গের প্রকাশবাদী নাটকের জীবন দর্শনের একটি অঙ্গ হলো আমাদের সবাইয়ের ব্যক্তিসত্তা দ্বিধা খণ্ডিত—না আছে দৃঢ়তা, না পূর্ণতা। মানব ও মানব সমাজে নেই অখণ্ডতার বন্ধন। লক্ষ্যে পৌছবার আকাঙ্ক্ষা চেষ্টে, অক্ষমতাবেশী। নাট্যকার অজান্তেই যুগের রহস্যবাদী মুখপাত্র হয়েছেন। কিন্তু ‘Schizaphrenia’ ‘Wilful-obscurantism’ অথবা ‘neurotic nihilism’ কোনটিরই শিকার হননি তিনি, যেমন অনেকে সংকেত করেছেন। আমরা জন গ্যাসনারের মতে মত দেব, ‘He is the dramatist of our division’—তিনি আমাদের খণ্ডিত মানসের নাট্যশিল্পী^৮।

‘নগ্ন মুখোস’ : লুইজি পিরানদেল্লো

প্রথম মহাযুদ্ধ থেকে ১৯৩৬ খ্রীস্টাব্দে মৃত্যু পর্যন্ত লুইজি পিবানদেল্লো ইতালীয় সাহিত্যে একটি অদ্বৈত ব্যক্তিত্বরূপে স্বীকৃত ছিলেন। আজও বিশ্বের নাট্যরসিক মহলে তিনি একটি বিতর্কিত নাম। অধিকাংশ শিল্পী সাহিত্যিকের জীবনের মত পিরানদেল্লোকেও অনেক চড়াই উৎসাহি পার হয়ে বন্ধুর, কণ্টকিত পথে রক্তাক্ত পায়ে খ্যাতির শীর্ষে পৌঁছতে হয়েছে।

২৮শে জুন, ১৭৬৭ খ্রীস্টাব্দে সিসিলির গিরগিল্টির গ্রামে জন্ম। রোমের বিশ্ববিদ্যালয়ে উচ্চশিক্ষা সমাপনান্তে জার্মানী বন্ বিশ্ববিদ্যালয় থেকে ডক্টরেট ডিগ্রী লাভ করলেন। বোনে শিক্ষকতাও কবেছেন। জীবনে যাকে সঙ্গিনী কবতে চেয়েছিলেন তার মন জয় করতে পারেন নি। মা-বাবার পছন্দ মত মেয়ে পতুর্লানোকে বিবাহ করলেন ১৮৯৪ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু সিনোবা পতুর্লানো একদিন উন্মাদ হয়ে গেলেন, স্বামীকে সন্দেহ করাব ফলে। পিরানদেল্লো ধৈর্য হারালেন না। স্ত্রীকে উন্মাদ আশ্রমে না দিয়ে নিজের কাছে আমৃত্যু অসীম মমতায় সমাহৃত দেখাশোনা করেছিলেন। কিন্তু সিনোরা পতুর্লানো অশুশ্চ অবস্থায়ও স্বামীর ও তিনটি সন্তানের জীবন বিধ্বস্ত করে তুলেছিলেন। পিবানদেল্লোব সংসার অর্থাভাবে ভেঙ্গে পড়েছে তখন। শিক্ষকতা থেকে সামান্য বোজগার। অধ্যাপক ও শিক্ষকের মধ্যে আদর্শহীন রসহীন পাণ্ডিত্যের আশ্ফালন। প্রথম যুদ্ধের আগে পর্যন্ত ইতালীর পাঠক ও সমালোচক মহল তাঁকে অগ্রাহ্য অবহেলা করেছে। ছোটগল্প ও উপন্যাসের জন্য প্রথম স্বীকৃতি পেলেন দু’জন বিদেশীর কাছে। ফরাসী বেনজামিন ক্রেমিস ও আইরিশ জেমস জয়েস তাঁর প্রতিভার কথা বিশ্বকে জানালেন। কিন্তু ১৯২১ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত হলো তাঁর সেই বহু আলোচিত নাটক—*Sei Personaggi in Cerca*

d' Antore। ইংরেজী অনুবাদের নামটি আমাদের কাছে অধিক পরিচিত : *Six Characters in Search of an Author*। পৃথিবীময় পিরানদেল্লোর নাম ছড়িয়ে পড়ল। ১৯৩৪ খ্রীস্টাব্দে পেলেন নোবেল পুরস্কাব।

বিংশ শতাব্দীর নাট্য-আন্দোলনে পিরানদেল্লোর ভূমিকা অসামান্য। নতুন আঙ্গিক নতুন বিষয়বস্তু দিয়ে উজ্জীবিত করেছেন তাকে। দার্শনিক বিমূর্ত ভাবনাগুলিকে দৃশ্যমান বস্তুনিষ্ঠ নাটকীয় রূপ দিয়েছেন। রঙ্গমঞ্চে তিনি এমন এক দিগন্তরেখা দেখালেন যেখানে দর্শন ও মনোবিজ্ঞান একাকাব হয়ে গেছে। যেখানে দার্শনিক রহস্যগুলি Paranoia-র (বা ভ্রম-বাতুলতা) গভীবে একাত্মক। বাস্তবের প্রকৃতি কি ও মানুষের বেদনার উৎসই বা কি— এইসব প্রশ্নের অনিশ্চয় আকৃতিই তাঁর রচনার বিষয়বস্তু। নিজের রচনা সম্বন্ধে তাঁর নিজের ব্যাখ্যা স্মরণীয় : 'When some one lives, he lives and does not watch himself. Well arrange things so that he does watch himself in the act of living, a prey to his passions, by placing a mirror before him..... In short, there will be some manifestation of pain. This manifestation of pain is my theatre.'^১

উনবিংশ শতাব্দীর 'Well-made' play (সার্ছ ও ক্রাইব) দৃশ্যকাব্য (গোট্রিয়েল ও সেম বেনেলী) এবং Naturalistic (স্বভাববাদী) নাটকের (ব্রিউস) সীমাবদ্ধতার প্রতি সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন পিরানদেল্লো, আর তার বদলে যা দিলেন তা হলো ইতালীর লোকেরা যাকে বলে 'grotesco theatre' আর অশুদ্ধ বলা হয় 'expressionistic' বা ভাবপ্রকাশধর্মী নাটক। নাম যাই হোক, পিরানদেল্লোর নাট্যকলা আমাদের দৃষ্টিকে নিয়ে গেল

^১ L'umorismo, Part II, Eng. Tr. 'Humour' দ্রষ্টব্য।

মনস্তাত্ত্বিক বাস্তবতায় যা—সমাজের আপাত স্বাভাবিক রূপ ও কর্মের আড়ালে লুকানো থাকে। ভাষায় আনলেন স্বাভাবিক স্বচ্ছতা ও পুরনো ধারণাকে করলেন আঘাত।

নাটক তাঁর কাছে মনস্তত্ত্বেরও একটি শাখা, শুধু সমাজতত্ত্বের নয়। তিনি বলেন নাটক মনস্তত্ত্বের থেকেও বড়, কারণ নাটক মনস্তত্ত্বের মত ফ্রয়েড ও যুং-এর মতামতের শেকল দিয়ে বাঁধা নয়; মনের অলিগলিতে তাব অবাধ ঘোরাফেরা। নাট্যকারের একমাত্র বাধ্য-বাধকতা হলে। সে যেন জীবনের কোন বিশেষ পরিস্থিতিতে প্রতিকলিত অন্তর্দৃষ্টির প্রতি বিশ্বস্ত হয়। পিরানদেল্লোর নাটকে তাই দেখি জীবনের অস্বাভাবিক পরিস্থিতি নিয়ে বিষণ্ণ কল্পনার রোমন্থন।

সর্বসাকুল্যে ৪৩টি নাটক লিখেছেন পিরানদেল্লো। মানুষ আসলে যা আর সমাজের সঙ্গে খাপ খাইয়ে তাকে যা হতেই হবে—এই দুইয়ের মধ্যে যে ফাবাক তারই দিকে আমাদের মনোযোগ টানলেন। [*As you Desire Me* নাটকের যা বিষয়, *Six Characters in Search of an Author*-এও তাই। উপন্যাস *The Late Mattia Pascal*-এও ঐ একই বক্তব্য।]

‘*Right You Are—If You Think*’ নাটকে দেখা যায় এক বাস্তববাদী জীবন-দর্শন—যা আপাতঃ দৃশ্য তাই সত্য। (না, কি এটি শুধু তাঁর কৌতুকমিশ্রিত প্রশ্ন ?)

মফঃস্বলে চাকরী নিয়ে এলেন একজন কেরাণী। সঙ্গে ছুটি নারী শাশুড়ী ও স্ত্রী। প্রতিবেশীরা লক্ষ্য করলেন সিনোর পঁজা শাশুড়ী ও স্ত্রীর মধ্যে দেখাশোনা করতে দেন না। তাঁরা একদিন এই অদ্ভুত সম্পর্কের কৈফিয়ৎ দাবী করলেন। কেরাণীটি কৈফিয়ৎ দিলেন যে তাঁর শাশুড়ী উন্মাদ। শাশুড়ী ভাবেন কেরাণীর বর্তমান স্ত্রী তাঁর কন্যা। আসলে কেরাণীর প্রথম পক্ষের স্ত্রী তাঁর কন্যা ছিল, যার কোন এক সময়ে ভূমিকম্পে মৃত্যু হয়। শাশুড়ীকে একটি সাস্ত্রনাদায়ী মিথ্যার মায়া দিয়ে বাঁচিয়ে রাখতে চান তিনি। এতে

কোন অস্থায় নেই। অপরপক্ষে, শাস্ত্রী ভাবেন তাঁর জামাতাই উন্মাদ। কেন সে ভেবে রেখেছে তাব প্রথম পক্ষের স্ত্রী মৃত। বর্তমান স্ত্রীই তাঁর কন্যা। যাই হোক বৃদ্ধা তাঁর কন্যার সঙ্গে মেলামেশা না করতে রাজি হয়েছে শুধু জামাতাকে খুশী রাখাব জন্য। কেরাণীটিব স্ত্রীকেও প্রশ্ন করা হল। তিনি বললেন, 'The truth is this that I am the daughter of Signore Frola and the second wife of Signore Ponza..... as for myself, I am nothing.....I am whatever you choose to have me.'। অর্থাৎ যা দেখা যায়, যা মনে হয়, তাই সত্য বলে ধরে নিলেই বা। এতে কোন পক্ষেরই কোনো ক্ষতি নেই।

'As You Desire Me'তেও নায়িকা অসুস্থ। সে কে—এই তার প্রশ্ন। কিন্তু তার নিজের সম্বন্ধে তাব ধারণা যাই হোক না কেন, তার পূর্ব স্বামী যদি মনে করে সে যাকে চায় নায়িকা তাই, তাহলেই হবে, আর কিছু চাই না।

'Henry the IV'-এ আর একটি কঠিন সমস্যা সংঘাত। এটিও সেই পিরানদেল্লীয় সমস্যা। নাট্যকারের ব্যক্তিগত জীবনের ট্রাজেডির সঙ্গে এর সম্পর্ক গভীর। 'উন্মাদ' কথাটির অর্থ কি? 'স্বাভাবিক' মানুষই কি 'উন্মাদ' হয় অথবা বিশেষ কোন বিকৃত মানসিকতাই উন্মাদনার উৎস?

পিরানদেল্লোর নাটক *Six Characters in Search of an Author*—বিশ্বের নাট্য-সাহিত্যে যেন হঠাৎ আলোর ঝলকানি। নাটকের উৎস একটি ছোট গল্প—*The Tragedy of a Character*, যেখানে 'Character' অভিযোগ করছে পিরানদেল্লোর রচিত একটি বইতে তাকে প্রদত্ত ভূমিকাটি সম্বন্ধে।

এই নাটকের জগৎ অবাস্তব থেকে বাস্তব পটভূমিকায় এত অপূর্ব দক্ষতায় রূপান্তরিত হয়েছে, যে মনে হয় কল্পনাপ্রসূত চরিত্রগুলি যেন তাদের পাশের বাস্তব চরিত্রগুলি থেকে বেশি সত্য—সত্য মিথ্যার

লীলারঙ্গে বেশি জীবন্ত—যেন এরা **reality behind the reality**’র প্রবক্তা। দর্শক লক্ষ্য করছে পরিচালক কেমন ভাবে পিরানদেল্লোর একটি নাটকের মহড়া দিচ্ছেন (পিরানদেল্লো যাকে ‘**Illusion of reality**’ বলেছেন)। এই মহড়া কিন্তু প্রাণহীন, স্তব্ধ উদ্দীপনা। এমন সময় ছয়টি হতাশ ব্যক্তি ঘোষণা করল তারা সব নাট্যকাবের পরিত্যক্ত ‘চরিত্র’। জীবন্ত প্রাণের প্রবল উৎসাহে তারা সেখানে পরিচালককে অনুবোধ করল তাদের ওপর যেন অভিনয়ের দায়িত্ব দেওয়া হয়। প্রথমে অনিচ্ছুক হলেও অবশেষে পরিচালক বিরক্তির সঙ্গে অনুমতি দিলেন। তারা চলে গেল **Scenario** তৈরী করতে। পর্দা না পড়লেও, এখানেই প্রথম অঙ্কের শেষ।

চরিত্রগুলি গল্প তৈরী করে ফিবে এল। যখন অভিনেতারা নিজের নিজের ভূমিকা গ্রহণ করে তাদের মনোভাব ব্যক্ত করছিল, তখন সেই ছয়টি ‘চরিত্র’ সব কিছু লক্ষ্য করতে লাগল—প্রথমে অমোদিত মুখে, পবে আশ্চর্য বিরক্তির সঙ্গে। শেষে তাদের প্রতিবাদ করতে দেখা যাবে। সপত্নী কণ্ঠা চীৎকার করে উঠবে, ‘**of my nausea, of all the reasons, one crueler and viler than the other, that have made this of me, you want to make a sentimental, romantic concoction.**’। কণ্ঠা মার দিকে ফিরে বলবে, ‘**Shout ! mother ! shout as you shouted then !**’

মা বেদনার্ত কণ্ঠে কেঁদে উঠবে। পরিচালক বলবেন, ‘সাবাস ! এখানে পর্দা পড়তে পারে।’ সেই সময় অগ্ন্যম্নস্ক মঞ্চকর্মীর হাত থেকে ভুলে পর্দা নেমে আসবে। দ্বিতীয় বিরতি। শেষ অঙ্কে দেখি ‘চরিত্র’গুলি উত্তমহীন ভঙ্গীতে তাদের পরিণতির দিকে এগিয়ে যাচ্ছে। পরিচালক তাদের আর চান না, তাদের গল্পও না। সারাদিনটাই ব্যর্থ মনে করেন। শেষ অঙ্কের পর্দা পড়ার সময় পরিচালকে দেখা যায় আবার তাঁর নিজের মহড়ায় ব্যস্ত হয়ে পড়েছেন।

পিরানদেল্লোকে স্বভাববাদী নাট্যকার বলা হয়। স্বভাববাদের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে স্ট্রীণ্ডবের্গ বলেছেন, ‘আমি রঙ্গমঞ্চে সোজা চরিত্রে বিশ্বাস করি না। স্বভাববাদী নাট্যকারদের উচিত লেখকরা মানব চরিত্র সম্পর্কে যে সব মন্তব্য করেন—যেমন এই লোকটি নির্বোধ, ঐ লোকটি বশ্য, ওমুক হিংস্রক, সংকীর্ণমনা ইত্যাদি—এইসব মতামতকে যেন তাঁরা খণ্ডন করেন। একমাত্র স্বভাববাদীরা জানে মানবাত্মার জটিল ঐশ্বর্য। তারাই জানে পাপ ও পুণ্য একই ধারণার এদিক ওদিক মাত্র।’

স্বভাববাদী আঙ্গিকের অনেক সমস্যা এই নাটকে প্রতিফলিত। লেখকেব সৃষ্ট চরিত্রের সঙ্গে রঙ্গমঞ্চে অভিনয়কারী বাস্তব ব্যক্তি-বিশেষের সম্পর্ক কোথায়? সমালোচক রেমণ্ড উইলিয়ামস পিরানদেল্লোর নাটকেব অল্প একটু অংশ উদ্ধৃত কবে সমস্যাটির প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন।^১ চরিত্রগুলি তাদের নিজের নিজের পরিচয় ও পরিস্থিতির বর্ণনা দেবার পব, নাট্যাগোষ্ঠী সেই চরিত্রগুলি যখন অভিনয়ের মহড়া দিচ্ছে তখন :

‘পিতা’ : ‘হ্যাঁ মশাই, বিশ্বাস করুন, এব এমন একটা অদ্ভুত প্রভাব আছে যখন

ম্যানেজার : অদ্ভুত ? অদ্ভুত কেন ? কোনখানে অদ্ভুত ?

‘পিতা’ : না মশাই, আমি আপনার পাত্র-পাত্রীদের—এই ভদ্রলোক, ঐ ভদ্র-মহিলা!—এঁদের তারিফ করি। কিন্তু এরা তো আমরা নই নিশ্চয়ই। ...

‘পিতা’ : দেখুন মশাই, আমাদের সত্তা, আমাদের আত্মার বৈশিষ্ট্য.....

ম্যানেজার : গুলি মারুন মশাই, আপনার সত্তা, আর আত্মা-ফাত্মা কে ! আপনি কি ধবে নিয়েছেন এই অংশটির আত্মা আপনার মধ্যে আছে ? ওসব কিছু নয়।

‘পিতা’ : সে কি, আমাদের নিজেদের সত্তা, নিজস্ব আত্মা—এ সব কিছু নেই ?

ম্যানেজার : মোটেই না। আপনার আত্মা বা যাই বলুন না কেন, সব এখানেই রূপ গ্রহণ করে। অভিনেতারা তাকে শরীর দেয়, কণ্ঠস্বর দেয় আর দেয় অঙ্গভঙ্গি.....অভিনেতা এখানে আপনার ভূমিকা গ্রহণ করে। এইখানেই এর শেষ পরিণতি।

‘পিতা’ : বুঝলুম। এখন আমি বুঝতে পারছি—আমাদের সৃষ্টিকর্তা, যিনি আমাদের জীবন্ত মানুষরূপে পরিকল্পনা করেছেন, কেন আমাদের মধ্যে দাঁড় করাতে চাননি। আপনার অভিনেতাদের বিরুদ্ধে কিছু বলার আমার উচ্ছে নেই। সে সব কিচ্ছু না। কিন্তু যখনই ভাবি আমার ভূমিকা কেউ গ্রহণ করবে.....

তাবপব প্রশ্ন হলো বাস্তব অভিজ্ঞতার মাত্রা-সীমা কি হবে, যা এই ধরণের নাটকের মাধ্যমে দর্শকের মনে সঞ্চারিত করা যাবে। সপত্নী কণ্ঠা চাইছে নাটকীয় চরম মুহূর্ত তার সমস্যা কে কেন্দ্র করেই ঘনীভূত হোক—বিশেষ করে সেই সময়, যখন তার বিপিতা তাকে আলিঙ্গন করতে যাবে। সে বলছে : ‘বেশ, এই ছোট ফ্রকটি তাহলে আমি তুলে ধরি।’ কিন্তু ম্যানেজার এই ভাবে এই দৃশ্যটি করতে চান না : ‘সত্যকে একটা সীমার মধ্যেই দেখাব, তাব বেশি নয়।’ তখন সপত্নী কণ্ঠা ক্রুদ্ধ হয়ে মন্তব্য করছে : ‘আপনি তবে আমার তিক্ত অভিজ্ঞতা দিয়ে একটা রোমান্টিক ভাবপ্রবণ দৃশ্য দেখাতে চান।’

আর একটি উদাহরণ এই ‘illusion ও reality’-ব সমস্যা কে আরো পরিস্ফুট করবে। সমস্যাটি স্ববক্ষণেব। যখন সপত্নী কণ্ঠা তার দালাল এক লম্পট ব্যবসায়ীর সঙ্গে কথা বলছে তখন অভিনেতারা বলে উঠবে : ‘জোরে! আবো জোরে বলুন না!’ মেয়েটি বলবে, ‘আরো জোরে? আপনাবা কি বলছেন? গলা ফাটিয়ে এসব কথা কি বলা যায়?’

এইভাবে নাটকের আঙ্গিক-কৌশল জীবন ও শিল্পের সেতুবন্ধনের কাজে একটি পরীক্ষামূলক মাধ্যম হয়েছে। নাট্যকারের পক্ষ থেকে আপাত:সত্য (veris:militude) অন্বেষণের যে প্রচেষ্টা, তাকে

অনেক নাট্য-সমালোচক (যেমন ত্রেশটের Alienation-এর বিরুদ্ধে অনেকে এই অভিযোগ করেন) সৃজনশীলতার অভাবের পরিপূরককে মুখোস বলে অভিহিত করেছেন। শিল্পী নির্বোধের মত 'Versimilar-এর খোঁজ করেন, জীবন যখন 'full of infinite absurdities'। আমাদের অধিকাংশ প্রতিবেশীর তুলনায় হ্যামলেট কি বেশি ভাল, বাস্তবানুগ ও কাছেব মানুষ নয়? পিরানদেল্লো বলছেন : 'লেখকের বুদ্ধি ও কল্পনা থেকে যে চরিত্রের জন্ম হল, সে কিন্তু আর লেখকের শেকলে বাঁধা বইল না। বাস্তব পৃথিবীতে তার স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব। পরিস্থিতি ও পরিবেশ অনুসারে সে এমন বদলে যেতে পারে, এমন তাৎপর্য গ্রহণ করতে পারে যে লেখক নিজেই আশ্চর্য হ'য়ে যাবেন।' এই স্বাভাবিক প্রত্যয় গল্পের মাঝখানে পরিত্যক্ত ছয়টি 'চরিত্রের' বিপর্যয়। উদাহরণ হিসাবে পূর্বঘটনা পুনরায় স্মর্তব্য।

বুদ্ধিজীবী পিতা ছেলেকে সুস্থ কৃষকের মত মানুষ হবার জন্য পাঠালেন খানারে। ঘরোয়া সরল স্ত্রীকে ফেলে তিনি সেক্রেটারীব দিকে ঝুঁকলেন। তিনটি সন্তানের জনক হলেন। অনেক বছর পূর্ব একটি অভিজাত পোষাকের দোকানে (যেখানে অভিজাত তরুণীও বিক্রয় হয়) তাকে আলিঙ্গন করল একটি চতুর্ভুজ বহুভোগ্য তরুণী। এই দেখে সেই দোকানের কর্মচারিণী (তার মা !) চাঁৎকার করে উঠল, 'She is my child !' এই দৃশ্যের আবেগ বিহ্বলতা অসহ্য হয়ে ওঠে যখন সপত্নীকণ্ঠা আসল সত্য জানার জন্য পীড়াপীড়ি করবে, 'I went there, you see, and with fingers that faltered with shame and repugnance, I undid my dress, my corset.'। মার আত্ম-স্বরের সঙ্গে সঙ্গে এখানে পর্দা নেমে আসবে। পিতা ফিরিয়ে নিয়ে গেলেন পরিজনদের কিন্তু পূর্বসম্পর্কে তখন আশ্রয় ধরে গেছে। স্বপ্না, অনুতাপ ও বিদ্রোহের চিতায় তারা জীবন্ত দগ্ধ হতে লাগলো। সব জ্বালায় শেষ হলো যখন চার

বছরের মেয়েটি বাগানের পুকুরে ডুবে গেল আর কিশোর ছেলেটি তাই দেখতে দেখতে আত্মহত্যা করল।

এই নাটক সম্বন্ধে তৎকালীন পত্র-পত্রিকার কিছু মন্তব্য এখানে উদ্ধৃত করা বোধহয় অবাস্তব হবে না। *Christian Science Monitor* কাগজ (মার্চ ২১, ১৯২১) এই নাটককে বলেছেন, ‘One of the freshest and most original productions seen for a long time past.’

London Times (ফেব্রুয়ারী ১৯, ১৯৩২) বললেন : ‘Repetition can not dull the brilliances of the play’s attack on theatrical shams. It can not stale the tragedy which we receive in fragments and yet perceive as a whole ; but it does persuade as that the Pirandellian parlour-game for metaphysicians is a rather tiresome contrivance……। *Theatre World* (জানুয়ারী, ১৯৫১) মন্তব্য করলেন, ‘Striving with every fibre of his to explain and justify his equivocal life.’। *Boston Transcript* (জানুয়ারী ২৩, ১৯২৩) আরো গভীরে গেলেন, ‘It is as if the stage has become the teeming brain of Professor Pirandello, and the audience, by some strange psychic license, has been permitted to look right into the throbbing mechanism of a dramatist’s mind at work’। প্রখ্যাত নাট্যরসিক গিলবার্ট গ্যাব্রিয়েল মন্তব্য করেছেন, ‘Pirandello’s most amusing play. Certainly his most amusing one। অনেকে আবার পিরানদেল্লোর চরিত্রগুলি বিচিত্র ছদ্মবেশে লুকিয়ে রাখার কৌশলকে ‘a tragic imprisoned soul’ আখ্যা দিয়েছেন।—

আলোচ্য নাটকের আর একটি নাম আছে—‘A Play yet to

be Written কিন্তু আমরা দেখি নাট্যকার যে শুধু মাত্র একটি মর্মান্তিক খণ্ড জীবনকেই তুলে ধরতে সফল হয়েছেন তাই নয়। নাট্যশৈলীর একটি মৌলিক আলোক-সম্মানী প্রশ্নকেও সকলের সামনে উপস্থিত করতে পেরেছেন। আশ্চর্য নয় ইতালীব ফ্যাসী সরকার পিরানদেল্লোকে 'decadent' বলে নাসিকা কুঞ্জন করেছিল।

পিরানদেল্লোর রসোত্তীর্ণ নাটকগুলির বৈশিষ্ট্য স্বভাববাদী (Naturalistic) একটি শাস্ত্র-মধুর ভূমিকা ভয়ঙ্কর সংঘাতের পূর্বাভাস এনে দেবে—ঝড়েব আগের মুহূর্তের মতন—আর তখনই দর্শকের যৌক্তিক মনকে আঘাত দিয়ে জাগিয়ে দেওয়া হবে। *Each in His Own Way* উদাহরণস্বরূপ উল্লেখ করা যায়। চা-চক্রের শাস্ত্র পরিবেশ। অতিথিদের আলোচ্যবিষয়, পরিস্থিতি অনুসারে মানুষ যদি তার মত বদলাতে থাকে তাহলে মানুষের মত সত্য বলে গ্রহণযোগ্য কি না। তাবা বঙ্গিনী দেলিয়া মোরে লোব চালচলন ও তার প্রতি অশ্রুদের ধারণা সম্বন্ধে বিশেষ করে কৌতূহলী।

কিন্তু ছুটি গর্তাভিনয় (interlude)-এব সুযোগে আমরা আশ্চর্য হয়ে দেখি দেলিয়া নাটকের ভূমিকা মুক্ত সম্পূর্ণ অশ্রু এক নারী। স্মরণ প্রথম অঙ্কেব পরে দর্শকেবা শুধু 'আসল' দেলিয়াকে নিয়ে আলোচনা করবে। আবে পবে দর্শকের আসন থেকে লাফিয়ে মঞ্চে উঠে আসবে আর এক 'আসল' দেলিয়া, আর সে দেলিয়ার ভূমিকায় অভিনয় মগ্ন অভিনেত্রীকে আঘাত করতে যাবে। দর্শকের যুক্তিজগৎ তখন ভেঙ্গে পড়েছে। বিশৃঙ্খল অবস্থায় তৃতীয় অঙ্ক অভিনীত হবে না। আমরা তখন সন্দেহ করতে আরম্ভ করেছি আমরা নিজেরাই এই নাটকের অভিনেতা-অভিনেত্রী কি না আর অশ্রু একদল দর্শক আমাদের অভিনয় দেখছে কিনা। অর্থাৎ দর্শকের মনোমুকুরে ছায়াছবির ভাঙ্গাগড়া প্রতি মুহূর্তেই চলবে।

পিরানদেল্লো ট্রাজেডির পরিকল্পনা করেন, কিন্তু লিখে ফেলেন 'কমেডী'। দোমেনিকো ভিস্তোরিনো লিখেছেন পিরানদেল্লোর নিজের

কথায় : “*Man, Beast and Virtue* (তাঁর গোড়ার দিকে লেখা) নাটকটি একটি ‘ট্রাজেডী,’ যা ‘কমেডী’ দ্বারা নিহত হয়েছে”।^৩

নাটকের গল্পটি সাধারণ, কিন্তু নাট্যকাবের জীবনদর্শনের অনেকটা অংশ প্রতিবিম্বিত করে। অন্তসত্ত্বা কুমারী নানী অপরিচিত পদস্থ নাবিককে বিবাহ করে দেখল স্বামী তার প্রতি ঈদামীন। কেমন কবে তাকে সে তার একরাত্রের শয্যাসঙ্গী হতে বাধ্য করল তারই কাহিনী। মানুষের পাশবিক দিকটি ঢাকতে প্রয়োজন হল মানুষেরই পাশবিকতা। তার অবৈধ প্রেরণাকে চাপা দিতে প্রয়োজন হল তারই নৈতিক আবরণ।

পিরানদেল্লোর নাটকে মানুষের এই দুর্বলতার অসহায় যন্ত্রণা জয় পরাজয়ের কান্না হাসিতে ব্যঞ্জনাময়। আমরা আঘাত পাই কিন্তু উৎসুক হই জীবনের বহুস্ত-সন্ধানে। এ বিষয়ে তাঁর বক্তব্য, ‘সাধারণত শিল্পকর্মে, চিন্তাভাবনা যেন অনুভূতির আধার। প্রায় আয়নার মত, যাতে দেখি অনুভূতির আত্মদর্শন। এইভাবে বলা যায়, কৌতুকের পরিকল্পনায় চিন্তা ভাবনা সেই আয়না যা বরফজলে-ভেজা, যেখানে অনুভূতির শিখা শুধু স্ব-অবলোকনে দীপ্তিময়, চিন্তাভাবনা যেখানে নিজেকে সম্পূর্ণ বিলোপও করে দেয়।^৪

বর্তমান নিবন্ধের প্রারম্ভে আভাস দেওয়া হয়েছে পিরানদেল্লো ‘একটি বিতর্কিত নাম।’ এ সম্বন্ধে এরিক বেণ্টলির একটি মন্তব্য উল্লেখ্য : Even Authors like Ibsen and Shaw.....need rescuing from ideas about their ideas. How much the more so Pirandello, who is suffering fashionable rejection without ever having had—outside Italy widespread fashionable acceptance! I have met persons who rejected him because of his ‘tiresome

^৩ *The Drama of Luigi Pirandello*, পৃ. ৩৬৯।

^৪ *L Umoreismo*, II part দ্রষ্টব্য। Eng. Tr. ‘Humour’.

ideas' without being able to give me even their own version of what these ideas are. Pirandello needs rescuing from the very lack of ideas about his ideas.^৫ এই 'tiresome ideas' বা 'ক্লান্তিকর ভাব-কল্পনা'র মূলে রয়েছে সেই 'mix-up of illusion and reality' বা বাস্তবতা ও মায়া-বিভ্রমের ধাঁধা। সমস্যাটা আরো সহজ করে বললে, আর একজন সমালোচকের ভাষায়, 'always the same ideas'—অর্থাৎ ঘুরে ফিরে সেই একই ভাবের খেলা। পিরানদেল্লো নিজেই তাঁর সমালোচকের ভাষায় যাকে বলেছেন (ইতালীয় ভাষায়), '*Oh, Dio mio, ma questo girar sempre sullo stesso pernio !*' অর্থাৎ 'হায় ঈশ্বর, এই একই তারে বারবার ঝংকার !'

পিরানদেল্লোর পক্ষে এই সব অভিযোগের বিরুদ্ধে যুক্তির অবতারণা করতে হলে তাঁর লাওলা (*Liola*) নাটকটি অপরিহার্য উদাহরণ। সিসিলি'র সুন্দর পরিবেশে যবনিকা উন্মোচন। চারিদিকে আনন্দের হিল্লোল, স্বপ্নের মত লাভাণ্যের ঝড়। এই স্বপ্ন-আনন্দ-মুখব রাখালিয়া পটভূমিতে মেটারলিঙ্কীয় মরমিয়া কুয়াসা (*mystic mist*) বা কেলটিক গোপুলির রূপকথা'ব মোহ নেই। এই সৌন্দর্য বাস্তব-ভিত্তিক, আফ্রিকান সূর্যে'ব আলোয় সিসিলির ছোট ছোট পাহাড়গুলো দিয়ে যেমন মধু রং গলে পড়ে। মিতা ছুই নৌকোয় পা দিয়ে জীবন সাগরে পাড়ি দিয়েছে,—তাব স্বামী' সিমন ও প্রেমিক লাওলা। তুচ্ছ অপরিদিকে লাওলা'ব প্রতি আসক্ত। মিতা'ব ওপ'ব প্রতিশোধ নিতে যে-কোন পন্থা গ্রহণ করতে প্রস্তুত। সে লাওলা'র ঔরসে এই উদ্দেশ্যে সন্তান ধারণ করল এবং সিমনকে চাতুরী কবে ভান করাল যে সন্তানটি যেন সিমনেরই। সিমন এই প্রস্তাবে রাজী হয়ে গেল, কারণ এ পর্যন্ত সে কোন উত্তরাধিকারী সৃষ্টি করতে

সক্ষম হয়নি। সুতরাং মিতার রাণীগিরি আর চলবে না। তুজ্জা এবার সিমনের সংসারের কর্ত্রী।

কিন্তু এই যড়যন্ত্রে বাধা হল লাওলা নিজে। সে কোন অত্যাচার করতে রাজী হবে না। যখন ষড়যন্ত্রীরা তাকে অগ্রাহ্য করতে উদ্বৃত্ত হল, লাওলা স্থির করল মিতাকে সে সম্মানবতী করে তার কর্ত্রীত্ব ফিবিয়ে আনবে। কারণ সিমন এখন তুজ্জার সম্মানকে অস্বীকার কববে এবং মিতাব সম্মানকে দাবী করবে।

তাহলে আখ্যান ভাগের মোড় ফিরল যখন মিতাকে লায়লা প্রলুব্ধ করবে। মিতাকে সিমনের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করাব সময় সে একই ভাষা ব্যবহার করবে। বলবে সে এই অত্যাচারের যন্ত্র হ’তে চায়না আব মিতার বিনষ্টিব কারণ ও হ’তে চায়না। মনে রাখতে হবে, এই পরিণামের বিপরীত কিছু ঘটলে, আলোচ্য নাটকের শেষাঙ্ক সুখান্ত (কমেডি) হ’তে পারত না। লায়লা প্রথমের দিকে আনন্দময় যৌবন উপভোগেব প্রতীক, শেষের দিকে সে পিরানদেল্লীয় চরিত্র। তাই এই নাটক থেকে ‘tiresome ideas’ কে একেবারে বাদ না দিলেও, নাট্যকারের ideaকে বোঝার সুবিধা প্রচুব। অবশ্য এই নাটকেও আছে সেই পিরানদেল্লীয় কৌশল—আপাত সাদৃশ্যের চেয়ে বাস্তব বেশি বাস্তব নয়—reality is not more real than appearance। এ ছাড়াও আছে বাস্তব আপাতসাদৃশ্য এবং শুধুই বাহ্যসাদৃশ্য। অতএব বাহ্যসাদৃশ্য যদি বাস্তবের থেকে বেশি বাস্তব হয়, তাহলে বাহ্যসাদৃশ্যও বাস্তব বাহ্যসাদৃশ্যের চেয়ে বেশি বাস্তব হবে, টেইন যাকে বলেছেন ‘true hallucination বা মায়া-সত্য।

যুক্তির এই বাক্যবিবৃতি বার্কলের দর্শনতত্ত্বের মত মনে হলেও, পিরানদেল্লীয় পরিপ্রেক্ষিতে এই উপসংহার স্বচ্ছ। সিমনের পিতৃত্ব স্বীকৃত হবে বাস্তবে কৃতিত্ব অর্জন না করলেও। পিতৃত্বের অভিনয় করলেই চলবে। মজার কথা, সিমনকে মোটেই পিতৃশুলভ মনে হয় না, কারণ সারা সহর আসল কথা জানে। সে শুধু পিতৃত্বের ভান

করার ভান করে। কিন্তু এই ভানের ভনিতাই সিমনের প্রভাব-প্রতিপ্রতির বাস্তব সত্যকে মিতার গোচরে হানতে সক্ষম হবে। তুজ্জা ও মিতার কিছু বহুউদ্ধৃত সংলাপ এখানে উদ্ধৃত করা যেতে পারে :

তুজ্জা : আমার থেকে তুমি আরো ভাল ক'রে ম্যানেজ করেছ দেখছি।

তোমার দিকে তথ্য আছে যে। আমার শুধু কথা।

মিতা : শুধু কথাই ? আমি তা দেখি না।

আণ্ট ক্রোচে : কথা, কথা, কথা ! লোকেরা আমাদের মধ্যে যে ছিল দেখে, সেটা ছিলই না। আসল ছিল তো তোমার মধ্যে—কিন্তু কেউ দেখতে পায় না। তোমার স্বামী আবার তোমারই। তুমি তাঁকে ধোঁকা দিয়েছ, কিন্তু সে তোমায় আশ্রয় দিয়েছে। অতীতকে আমার কথা তার 'আত্ম'কে ঠকাবে না। কখনই না ! সে তাব আত্মকেনব পায়ের ওপর পড়ে কত কঁদেছে। ঠিক মেরি ম্যাগডালেনেব মত।

আত্ম সিমন : ঠিক কথা, ঠিক কথা।

আণ্ট ক্রোচে : তুমিই দেখ ! সে নিজে তাই বলেছে—সেই যত নষ্টের গোড়া সেইজগতই সে সারা গ্রামে গব করে বলে বেড়াতে পেরেছে.....

মিতা : আর তুমি তাকে তাই কবতে দিয়েছ আণ্ট ক্রোচে—খুলেই বল না, তোমার মেয়ের ইচ্ছার দাম দিয়ে। আমি কিন্তু তোমার সঙ্গে একমত, ছলনা আছে সেইখানে যেখানে কেউ দেখতে পায় না—আমার স্বামীর সম্পদের মধ্যে যা তুমি নিয়ে নিতে চেয়েছিলে নিজের লজ্জার দাম দিয়ে।

এক্ষেত্রে মনে হয় বাস্তব ও অবাস্তব একাকার হয়ে গেছে। কিন্তু মিতার মধ্যে ছলনাকে রেখে পিরানদেল্লো কি মায়ারহস্তকে স্বীকার করে নেন নি ? তিনি নিজেই বলেছেন :

'The harder the struggle for life and the more one's weakness is felt, the greater becomes the need for mutual deception.....The simulation of force, honesty, sympathy, prudence—in short, of every virtue, and of that greatest virtue, veracity—is a form of adjustment, an effective instrument of struggle. The "humorist" at once picks up such various simulations, amuses himself by unmasking them'...^৬

তাহলে পিরানদেল্লোর উদ্দেশ্য মানুষের অন্তর-জীবনে যে বৈপরীত্য আছে তাকে দেখিয়ে দেওয়া। যন্ত্রণায় মানুষ পাগলের মত হেসে উঠবে আর ব্যঙ্গ ও করুণার দ্বৈত-আবেগে অনুভূত হবে মানুষের হৃদশার ট্রাজিক প্রতিক্রিয়া। পিরানদেল্লো চান অনেক মন একই জগৎকে আলোড়িত করুক—যুগপৎ কাজ করুক নিরপেক্ষ ও আত্মিক দুই মনই। হাসিকান্না দুই-ই জীবন-যন্ত্রণার প্রতীক হোক। *Each in His own way* নাটকের একটি চরিত্র যেন নাট্যকারের প্রতিনিধি হয়ে বলছে: ‘That’s my way of laughing and my laughter hurts me more than any one else.’ এই সেই পিরানদেল্লোর বহু আলোচিত ‘Humourism’।

জীবন-জিজ্ঞাসু শিল্পী দৈহিক চেতনাগ্রাহ ধারণা, আপাতদৃশ্য তথাকথিত বস্তুনিষ্ঠ চরিত্র ও পরিস্থিতির চেহারা ছবি ও মানসিক সুস্থতাকে সত্য বলে মেনে নেবার মধ্যে কতখানি যৌক্তিকতা আছে সেই প্রশ্নই রেখে গেছেন। আজও এই প্রশ্নের উত্তর মেলেনি। আজও তার খোঁজ চলছে, চলবে।

বেরটন্ট ব্রেশট ও বিচ্ছিন্নতা

মার্টিন এসলিন তাঁর ব্রেশটের জীবনীতে সুইশ নাট্যকার ম্যাক্স ফ্রিশ্চ-বর্ণিত একটি ছবি আমাদের উপহার দিয়েছেন। জুরিং স্টেশন, ১৯৪৭ খ্রীস্টাব্দ :

‘Avoiding the crowd, he leaves the platform with rapid short rather light steps, his arms hardly swinging, his head held slightly sideways, his cap drawn on to the forehead as if to conceal his face, half conspiratorially, half bashfully ...he is too slight, too graceful for a workman, too much awake for a peasant...reserved, yet observant,.. too shy for a man of the world, too experienced for a scholar, too knowing not to be anxious, a stateless person,.....a passerby of our time, a man called Brecht, a scientist, a poet .’

উপরে বর্ণিত প্রকাশবাদী নাট্যকার বেরটন্ট ব্রেশট (১৮৯৫-১৯৫৬) আজ একটি বহু-আলোচিত নাম। নবনাট্য আন্দোলনে তাঁর অগ্রণী ভূমিকা বিদগ্ধ মহলে স্বীকৃত। নাৎসীবাদের উত্থানে প্রারম্ভেই তাঁকে ১৯৩৩ খ্রীস্টাব্দে জার্মানী থেকে বিতাড়িত করা হয়। চোদ্দ বছরের জন্তু নির্বাসিতের জীবন যাপন করলেন—ভবঘুরের মত কখনো ডেনমার্ক, কখনো সুইডেনে, কখনো ফিনল্যান্ডে। ১৯৪১ থেকে ১৯৪৭ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত মার্কিন দেশে কাটালেন। এই নির্বাসিত জীবনে যে সব নাটক লিখেছেন তার অধিকাংশই নাৎসীবাদের বিরুদ্ধে তীব্র আক্রমণ করে। বিশেষভাবে *The Private Life of the Master Race* নাটকটি এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্য। পরে জুরিং ফিরে আসেন ও সেখান থেকে পূর্বজার্মানীতে চলে যান ১৯৪৫ খ্রীস্টাব্দে। সেখানে তিনি এক নাট্যাগোষ্ঠী গড়ে তোলেন ও ‘Epic Theatre’ আন্দোলনকে শক্তিশালী করে দেশে-বিদেশে তাতে ছড়িয়ে দেন। বাংলাদেশের তথা ভারতবর্ষের শিক্ষিত নাট্যাঙ্গুরাগী

মাত্রই ব্রেশটের নামের সঙ্গে পরিচিত, কিন্তু এখানকার নবনাট্য আন্দোলনে ব্রেশটের প্রয়োগ কৌশলের প্রভাব এখনও তেমন পরিলক্ষিত হয়নি। এ প্রসঙ্গ অবশ্য এখানে অবাস্তব।

শুনেছি কেনেথ টাইনানকে পূর্ব বার্লিনের একজন অভিনেতা একবার বলেছিলেন, 'Our theatre looks at the state of the world and asks : Why ? The western theatre shrugs and says : Why not ?' ব্রেশটকে বুঝতে এই উদ্ধৃতি বিশেষ সাহায্য করবে।

জার্মানী নাট্য-আন্দোলনের নবজাগরণের সূচনায় দু'জন উল্লেখযোগ্য নাট্যকার হলেন হাউপ্টমান ও জুডাবমান। এই প্রকাশবাদী নাট্যকারদের অগ্রতম প্রবক্তা হেরওয়ার্থ ওয়ালডেন তাঁদের উদ্দেশ্যকে এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন : 'কেন্দ্রীভূত মনোযোগ আর শব্দ, স্বর, রঙ ও কার্যধারার মাধ্যমে বাস্তবের একটি জমাট বিমূর্ততা এমনভাবে সৃষ্টি করা যাতে দর্শকেরা যেন প্রচণ্ডভাবে উত্তেজিত হ'য়ে ওঠে।' ^১ অগ্রভাবায় বাস্তবিকতার একেবারে বিপরীত মেকতে এই প্রয়োগ নৈপুণ্যের গতি প্রকৃতি। একটি নির্দিষ্ট পারিস্থিতি ও একদল চরিত্রের কাছ থেকে আবেগাপ্লুত নির্ধাসটুকু নিঙড়ে নিয়ে অবাস্তব নাটকীয় ভাষায় তাকে মধ্যে উপস্থাপিত করাই হলো এঁদের লক্ষ্য। স্পষ্টত স্ট্যানিস্লাভ্‌স্কি নাট্যশৈলী থেকে এ নাট্যকৌশল ভিন্ন। এই আন্দোলনের পথিকৃৎদের মধ্যে একমাত্র হাউপ্টমানই ব্রেশটের সঙ্গে খ্যাতির প্রতিদ্বন্দ্বিতা করতে পাবেন। শান্তিবাদী নাট্যকার হিসাবে ব্রেশটই কিন্তু ১৯৫৪ খ্রীস্টাব্দে স্ট্যালিন শান্তি পুরস্কার পেলেন।

ব্রেশটের প্রথম নাটক *Drums in the Night* (১৯২৩) আজিকে প্রকাশবাদী হলেও বক্তব্যে পুরানো। কিন্তু 'epic theatre' এর আন্দোলনকে শক্তিশালী করার জন্য তিনি অগ্রাগ্র নাটক লিখলেন

^১ Huntly Carter : *The New Spirit in the European Theatre*,
পৃ. ২২২।

মার্কসবাদে দীক্ষিত হবার পর।^২ রবীন্দ্রনাথ ‘মুক্তধারা’ নাটকে এই এপিক ধর্মী কৌশলের পরীক্ষা করেছেন। বহুরূপী গোষ্ঠীর প্রযোজনায় অভিনীত নাট্যরূপে ‘Ensemble Theatre’-এর মায়াময় বাস্তবতা সৃষ্টির প্রয়াস দেখি। Lehrstück বা ‘epic theatre’-এর প্রধান হাতিয়ার বিচ্ছিন্নতা (‘Alienation বা Estrangement’)।

ব্রেশটের কাছে এপিকের এই আঙ্গিক সামাজিক ও রাজনৈতিক চরিত্রভিত্তিক। এ বিষয়ে ওয়ালটার বেঞ্জামিন বলেছেন :

‘Epic theatre is directed towards interested parties who do not think unless they have reason to do so...wanted to cause not empathy but astonishment.’^৩

ঘটনার স্থানান্তর, ব্যবধানের বিযুক্তি যথার্থ থেকে অনেকদূরে— এই হল ‘epic theatre’ এর প্রধান কৌশল। তাই ব্রেশট ‘মুখোসে’র ব্যবহার করেছেন যার ফলে অপরিচয়ের মাধ্যমে যা দেখান হয় তাকে পবিচিতির চেনা মগ্লে এনে ফেলা। এই বিচ্ছিন্নতার সৃষ্টি হল অতীতকে বর্তমানের বাজপথে আনা। অর্থাৎ নিবপেক্ষ নির্লিপ্তির জন্ম হল ‘historicized today’র গর্ভে। (শিলার তাঁর *The Bride of Messina*-র মূখবন্ধে বলেছেন : ‘The introduction of chorus serves as a tool of epic theatre’। তেমনই যেন ব্রেশটের ‘মুখোস’)। আসলে ব্রেশটের বিদ্রোহ ছু ঘটনার হারিয়ে যাওয়া ক্লাস্তিকর মায়ামোহ, অম্পষ্ট স্মৃতি ও ধোঁয়াটে ছরাশার বিরুদ্ধে।^৪

এ পর্যন্ত চলে আসছিল এয়ারিষ্টটলের ‘ক্যাথারসিস’, ভাবমোক্ষণ বা আবেগের বিরোচক। এখন ‘ক্যাথারসিস’ ও ‘এলিয়েনেশন’-এর

২ ‘এপিক থিয়েটার’ শব্দ দুটি ব্রেশট এরউইন পিসকেটব-এর কাছ থেকে পেয়েছেন।

৩ *What Is Epic Theatre*, পৃ. ১০—১১।

৪ *Catharsis And the Modern Theatre*—John Gassner .
European Theories of the Drama,

মধ্যে ভিন্নতা কোথায় এল বুঝতে হলে আমাদের আরো একটু বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন।

লেসিং ও দিদেরো স্থাপিত aesthetic রঙ্গভূমিকে মনোরঞ্জন ও শিক্ষা ছুঁয়েরই মাধ্যম বলে মেনে নিয়েছিলেন। বর্তমান কালে এই ছুঁয়ের মধ্যে সংঘর্ষ প্রকট হয়ে উঠছে। সে যাই হোক, 'আর্ট'কে তার কর্তব্য পালন করতে হলে কিছু আবেগ ও অভিজ্ঞতার সঞ্চার করতে হবে। কিন্তু এই সঞ্চার, ব্রেশট্-এর মতে, জীবনের কোন সঠিক দৃষ্টিভঙ্গি বা মানবগোষ্ঠীর পরস্পরের মধ্যে ঘটিত ঘটনার সভ্য উদাহরণ চিত্রিত ক'রে নয়। এই উদ্দেশ্য সফল হবে, ব্রেশট্ বলেছেন, যদি 'আর্ট' অসম্পূর্ণ, ছলনাপূর্ণ ও জীবন সম্বন্ধে অপ্রচলিত ধারণার দ্বারা প্রতিভাসিত হয়, তবে শিল্পীর চেতনায় দর্শকের সহানুভূতিপূর্ণ একটি বোঝাপড়ার ভাবনা কাজ করবে যা শিল্পীর মাধ্যমে চরিত্রের চারিত্র্যে ও তদুজ্জ্বলিত ঘটনায় মঞ্চোপরি ব্যাপ্ত হবে।

তাহলে ব্রেশট্-এর মতানুসারে সহানুভূতিপূর্ণ বোঝাপড়াই সমকালীন aesthetic-এর প্রধান সহায়। এ্যাবিস্টটলের 'পোয়েটিক্স'-এ Memesis-এর মাধ্যমে Catharsis সৃষ্টিব সাড়ম্বর বিবরণ পাওয়া যায়। অভিনেতা নায়ককে (ঐডিপাস বা প্রমিথিউস) অনুকরণ করবে। সে এমন শক্তি ও সংকেতের দ্বারা এই অনুকরণ করবে যার ফলে দর্শকও তাকে ঐ ভূমিকায় অনুকরণ করবে ও নায়কের অভিজ্ঞতাব অধিকারী হবে। হেগেলের মতেও মানুষ যখন 'মিথ্যা বাস্তব'-এর সম্মুখীন হয় (সত্য বাস্তবের মতই) তখন সেও অনুরূপ আবেগের অভিজ্ঞতা অর্জন করতে পারে। এখন ব্রেশট্ বলতে চান জীবনের প্রতি সঠিক দৃষ্টিভঙ্গি সৃষ্টির জন্য সব পরীক্ষা-নিরীক্ষার ফলেই এই প্রশ্নের সৃষ্টি হয়েছে যে এই সঠিক দৃষ্টিভঙ্গির উদ্দেশ্য সফল করতে হলে সহানুভূতি পূর্ণ বোঝাপড়ার পদ্ধতিকে ত্যাগ করার প্রয়োজন আছে কি না! এ সম্পর্কে ব্রেশট্ বলতে চান :

“Unless one perceives humanity; with all its conditions, proceedings, manners of behaviour, and institutions, as something stable and unchangeable, and unless one accepts the attitudes of humanity, as one has accepted them about nature with such success for several centuries, those critical attitudes concerning change and the mastery of nature, then one is unable to utilize the technique of sympathetic understanding. Sympathetic understanding of changeable human beings, of avoidable acts, and of superfluous pain etc, is not possible.”^৫

অবশ্য সেক্সপীয়রের লীয়ারের উদাহরণ এই যুক্তিকে স্বীকার করিয়ে নেবে। কিন্তু তাহলে বিকল্প ব্যবস্থা কি হবে? তাই ত্রৈশটি ‘sympathetic understanding’-এর পরিবর্তে alienation সৃষ্টি করতে চান। অত্যা ভাষায় মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের আবেগের পৃথকীকরণ (*vertremdung*)। এই পৃথকীকরণ অবশ্য শৈল্পিক আবেদন ক্ষুণ্ণ না করে সৃষ্টি হবে। শিল্পীর অভিনয় এমন ভাবে অনুষ্ঠিত হবে যাতে দর্শকেরা ভাবাবেগের যাদুমায়ায় আচ্ছন্ন হয়ে তার বিচার শক্তি হারিয়ে না ফেলে। কর্ম ও চিন্তার এই বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির জন্য প্রয়োজন কিছু নাট্যকৌশল : তৃতীয় ব্যক্তির (third person) সাহায্য ; অতীত কালের (past tense) উপস্থাপনা ; মঞ্চ নির্দেশ ও মন্তব্যের অবলম্বন (stage directions and comments ; শাস্ত্রশালী ও মনমুগ্ধকর সংলাপ ইত্যাদি ।^৬

লীয়ারের উদাহরণই গ্রহণ করা যাক। কণ্ঠাদের অকৃতজ্ঞতায় লীয়ারের ক্রোধ অভিনেতার মাধ্যমে সাধারণত এমন ভাবে মঞ্চে উপস্থাপিত হয় যে দর্শক তদ্ভাবভাবিত হতে বাধ্য হয়। লীয়ারের প্রতি সহানুভূতিতে সে একান্ত হয়ে ওঠে। সে লীয়ারের এই ক্রোধকে

৫ *On the Experimental Theatre*, Helsinki and Stockholm students’ Theatre Lecture, October, 1940.

৬ স্টানিস্লাভস্কির *Style of Identification* দ্রষ্টব্য।

স্বাভাবিক মনে করবে, নিজেও ক্রোধান্বিত হবে ও লীয়ারকে সমর্থন করা থেকে দর্শকের মুক্তি নেই। কিন্তু alienation বা বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টি করতে অভিনেতা লীয়ারের ক্রোধকে এমন ভাবে উপস্থিত করতে পারে যাতে দর্শকের পক্ষে আশ্চর্য হয়ে লীয়ারের অস্বাভাবিক প্রতিক্রিয়ার অনুভব করাও অসম্ভব হবে না। অর্থাৎ লীয়ারের দৃষ্টিভঙ্গিকে বিচ্ছিন্ন করতে হবে। মনে করতে হবে লীয়ারের দৃষ্টিভঙ্গি ও আবেগ তার একান্ত নিজস্ব, তা যতই ভয়ঙ্কর বেদনাদায়ক সামাজিক ঘটনা হোক। এই ক্রোধ মানবিক, কিন্তু সর্বজনীন প্রতিক্রিয়া নয়। ব্রেশট্-এর নিজের ভাষায় তাই : ‘The process of alienation is the process of historifying of presenting events and persons as historical and therefore as ephemeral.’। এব ফলে দর্শক আর মধ্যে মানবাত্মাকে অপরিবর্তনীয়, মানিয়ে চলার ক্ষমতা বিহীন, ভাগ্যের হাতে অসহায় পুতুলের মত দেখতে পাবে না। তার বিশেষ অবস্থার জন্য বিশেষ পরিস্থিতিই দায়ী হবে। বঙ্গভূমি আর দর্শককে উদ্বেজক যাতুঁকবা মিথ্যা ভাষায় ভুলিয়ে বাস্তব জীবনকে ভুলিয়ে রাখার কাজে ব্যবহৃত হবে না। দর্শকের মঙ্গলের জন্য সমগ্র বাস্তব জীবন বাস্তব চেতনায় সমৃদ্ধ হয়ে তার সামনে বিস্তারিত হবে। বিচ্ছিন্নতাব শ্রেষ্ঠ কৃতিত্ব এইখানে ৭

৭ ট্র্যাগিক ক্যাথারসিস্ বা মধ্যে অনুকম্পা ও ভীতির মাধ্যমে অবদমিত আবেগ-প্রবাহের চৈতন্যশুদ্ধি [‘Tragedy through pity and fear effects a purgation (‘Katharsis’) of such emotions’—অ্যারিস্টটলের *Poetics* দ্রষ্টব্য।] এখানে অধ্যাপক স্ত্রবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত ক্যাথারসিস্-এর যে ব্যাখ্যা করেছেন তা উদ্ধৃত করাই শ্রেয় হবে : ‘কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, এই পরিণোদন নৈতিক, কেহ কেহ বলিয়াছেন, ইহার উপমা পাওয়া যায় ধর্মোন্নতির উপনামে। অধিকাংশ পণ্ডিতের মতে ক্যাথারসিসের ব্যাখ্যার সূত্র পাওয়া যাইবে শারীর বিজ্ঞা বা চিকিৎসাশাস্ত্রে। কোনো কোনো সময়ে দেখা যায় যে, কোন ধর্মপ্রাণ ব্যক্তি ধর্মের কথা শুনিতে শুনিতে বা ধর্মের গান শুনিতে শুনিতে

অর্থাৎ এখন বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির উদ্দেশ্যে ব্যবহার করা হলো দর্শক ও অভিনেতার মাঝখানে এক দুস্তর দূরত্ব, দর্শক ও অভিনেতা উভয়ের পক্ষ থেকেই থাকল নৈর্ব্যক্তিক এক ধ্যানস্থ উদাসীনতা, যাতে ছপক্কই অভিনীত নাটকের চরিত্রগুলির মধ্যে নিজেদের হারিয়ে না ফেলে। হারিয়ে বিপথগামী না হয়, বরং তারা যেন বুদ্ধি দিয়ে চরিত্রগুলি বোঝার চেষ্টা করে, আবেগ দিয়ে নয়। অবশ্য মুখ্যতঃ কবি বলে ব্রেস্ট এই বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টিতে প্রচেষ্টায় সব সময় সফল হতে পারেন নি। *Mother Courage* নাটকের কারেজ একজন শক্তসমর্থ লৌহস্নায়ু বৃদ্ধা নারী, তবু তিনি একজন করুণা উদ্বেককারী চরিত্র, যিনি তিরিশ বছরের যুদ্ধের আগুনে দগ্ধ হয়ে বেঁচে আছেন। যুদ্ধের ক্রিয়া-প্রক্রিয়ায় সঙ্গে তাঁর চরিত্রধর্মের গভীর যোগ। কারেজ চুরি করছেন, মুছাঁহত হইয়া পড়েন। তখন তাহাদিগকে সেই ভাবাবেশ হইতে মুক্ত কবিত্তে হইলে ঠিক সেই রকম সঙ্গীত প্রভৃতির ব্যবস্থা কবিত্তে হয়, যাহা তাঁহাদের সমাধি বা মুছাঁ আনয়ন করিয়াছিল। হোমিওপ্যাথিক চিকিৎসাও এই মতের উপরেই প্রতিষ্ঠিত। রোগের যে লক্ষণ প্রকাশ পাইয়াছে তাহাকেই উদ্ভিক্ত করিলে যে বিষ ভিতরে আছে তাহা বাহির হইয়া যাইবে এবং রোগের উপশম হইবে। আমাদের ক্ষুদ্রে নানাবিধ প্রবৃত্তি আছে—ভয় ও অল্পকম্পা তাহাদের অগ্রতম। ইহা বা বেদনাদায়ক। ভয়ের কথা ছাড়িয়াই দিলাগ, অল্পকম্পাও পীড়াদায়ক, অপরের দুঃখের স্তম্ভ দুঃখিত হইলেই অল্পকম্পা জাগ্রত হয়। ট্রান্সজিডিতে যে কাহিনী বর্ণিত হয়, যেভাবে চরিত্র সৃষ্টি করা হয়, যে সকল ভাব প্রকাশিত হয় তাহা হইতে আমাদের নাটোল্লিখিত নায়ক-নায়িকার স্তম্ভ তীব্র অল্পকম্পা উদ্বেষিত হয় এবং ভয়ও হয় যে, আমরাও তো এইরূপ মানুষ এবং অল্পরূপ অবস্থায় পড়িলে আমাদেরও তো এই দশা হইতে পারে। এইভাবে ভয় ও অল্পকম্পার উদ্বেক হইলে, ইহাদের মধ্যে যে বেদনাদায়ক আতিশয্য আছে, তাহা নির্গত হইয়া যায় এবং চিত্ত শুষ্ট, প্রশান্ত অবস্থা লাভ করে। অর্থাৎ নায়ক-নায়িকার অন্তত পরিণাম দর্শনে দর্শক স্ব-প্রবৃত্তিকে সংযত করবে। ইহাই চৈতন্যসুদ্ধি। শিশিরকুমারও কোথাও লিখেছিলেন ভাবাবেগে অভিভূত হলে নাটক জন্মে না।

মিথ্যা বলছেন, দুঃপ্রাপ্যতার সুযোগ নিয়ে মূনাফা লুটছেন : আব এই ভাবে সকলের দুঃখ-কষ্টের জোয়ারের স্রোতে বয়স্কা বোবা মেয়ে ও অভিমানী বদরাগী ছেলেদের নিয়ে তিনি ভেসে চলেছেন। কারেজ যেন মিলনাস্ত নাটকের এক বীভৎস চরিত্র বা অসং জীবনের একটি যন্ত্রণাদায়ক দৃষ্টান্ত। কিন্তু ব্রেশট্‌এব উদ্দেশ্য হল একটি চরিত্রকে কেন্দ্র করে যুদ্ধের ভয়াবহতা দেখানো। কিন্তু দর্শকের ইচ্ছা যুদ্ধের ভয়ঙ্করতা ও কারুণ্য দুই-ই দেখা নাটকের উপসংহাৰে। এই ইচ্ছা কিন্তু ব্যহত করে অভিনেত্রীর পক্ষ থেকে বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টিব কষ্টকর চেষ্টায়। আমরা তখন নিজেবাই বিচারক হই। হৃদয় ও বুদ্ধি তখন স্য়ংক্রিয়, পরাশ্রিত নয়।

ব্রেশট্‌এব ভক্তরা বিশেষ করে স্মৃথাত নাট্যবিশাব্দ এরিক বের্টেলি তাঁর *In Search of Theatre* নামক পুস্তকে^৮ এই ‘Alienation’ বা বিচ্ছিন্নতাকে সমর্থন করেছেন এই বিচ্ছিন্নতাকে মঞ্চমায়াবই একটি অঙ্গ হিসাবে গ্রহণ কবতে বলেছেন। এই কারণে যে এই মাধ্যমটি সহমর্মিতা, করুণা, নাটকীয় শঙ্কা-আশঙ্কাব প্রতিক্রিয়াকে ধ্বংস না ক’রে এদের সীমিত করবে বিপবীত প্রতিক্রিয়ার পাশাপাশি থেকে। তাতে নাটক আরো সমৃদ্ধ হবে। উদাহরণ হিসাবে তিনি *Mother Courage* এর শেষ মুহূর্তের কথা বলেছেন। বুদ্ধা প্রথম যে গানটি গেয়েছিলেন, শেষেও ঐ গানটিই গাইছেন। শেষ মুহূর্তটি শুধু কৃপা-করুণ ও ভাবপ্রবণ আবহাওয়া সৃষ্টিরই সহায়ক হতে পারত। কিন্তু ব্রেশট্‌এব পরিচালনার গুণে দেখা গেল সঙ্গীতের কারুণ্যের মাঝখানে বেজে উঠবে তীক্ষ্ণ যুদ্ধ-বিষাণ। এই করুণ-অকরুণ রসের সমন্বয়ে একটি নিবপেক্ষ মনোভাব গড়ে উঠবে যার ফলে দর্শকও কান্নায় ভেঙে পড়বে না, দৃশ্যটি তথা সামগ্রিকভাবে নাটকটিও রসসমৃদ্ধ ও মর্মস্পর্শী হয়ে উঠবে। আরো ছ’ একটি উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে। কারেজের হতস্ত্রী বোবা

মেয়ে কেটরিং লুকিয়ে লুকিয়ে যখন ক্যাম্পের রূপোপজীবিনীর টুপি, জুতো ও জমকালো পোষাক পরে সাধ মেটাচ্ছে, যে বিলাস-সাধ জীবনে কোনদিনই তাব মিটবেনা, তখন ডাচ 'কুক' গান গেয়ে উঠবে তারস্বরে : 'A mighty fortress is our God'। কৌতুকে যার শুরু ধীরে ধীরে তা করুণায় বেগবান হ'য়ে উঠবে। বোনাল্ড গ্রে এই প্রতিক্রিয়াব আর একটি উদাহরণ দিয়েছেন : do what Brecht might, he could not write the tragic scene, in which [Mother Courage] loses her son Swiss Cheese, in such a way as to destroy all sympathy for her in her grief. এব সমান্তরালে আর একটি ছবি মনে পড়ে ও' কেসী'র *Juno and the Paycock* নাটকের শেষ দৃশ্যে। জুনো যখন কাবাময় ভাষায় প্রার্থনা করছে তখনই জোন্নার ও বয়েল অভব্য ভঙ্গীতে সুবাসক্ত সবে গান গেয়ে উঠবে। *Look Back in Anger*-এ চবম মুহূর্তে অসবোর্ণ যা কবতে পাবেন নি। স্ট্রীণ্ডবের্গের *To Damascus* নামক স্বপ্ন নাটকের (তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্য) ভোজ সভাব ঘটনাও স্মর্তব্য।

কিন্তু একটা কথা আমাদের মনে রাখতেই হবে—ব্রেস্টল্ অত্যন্ত উদ্বিগ্ন ছিলেন যে 'epic theatre' এর কৌশল যেন বিকৃত কৌতুকের আশ্রয় নিয়ে দর্শক ও অভিনেতার ছকুলপ্লাবী আবেগপ্রোতের মাঝখানে কোন প্রতিবন্ধক সৃষ্টি না করে। বিচ্ছিন্নতার অভাবে দর্শক যে চিন্তাবিহীন হয়ে উঠবে! কোন চরিত্রের বেদনাব সঙ্গে একাত্ম হোক দর্শক, তাতে আপত্তি নেই ব্রেস্টলের—কিন্তু দর্শক যেন মঞ্চে যাঁবা হাসছে তাদের সামনে বসে কাঁদবার স্বাধীনতা না হাওয়া; অথবা কোন চরিত্রের কান্নার মুখে নিজেদের মধ্যে হাসি-আনন্দের কথা না ভোলে। এসব অবশ্য তত্ত্ব কথা, কার্য ক্ষেত্রে ব্রেস্টল্ এই নাট্যাচার্যী সাফল্যের সঙ্গে ব্যবহার করতে পারেন নি। দর্শক ও

অভিনেতার পারস্পরিক মনস্তাত্ত্বিক আদান-প্রদানের অদম্য স্বাভাবিক প্রবৃত্তির বিরুদ্ধে তিনি যে সংগ্রাম করেছেন তা ব্যর্থ হয়েছে। যে সামাজিক পরিস্থিতি তিনি বেছে নিয়েছেন ও যে সব চরিত্রকে তিনি সেইসব পরিস্থিতির পরিবেশে বসিয়েছেন সেখানে এই প্রয়োগ নৈপুণ্য ব্যর্থ হ'তে বাধ্য। তাই লম্পট ও চোর ম্যাশিথের জ্ঞান অমব। যথাক্রমে ঘৃণা ও স্নেহ দুই-ই অনুভব করি। তাই গ্যালিলিওকে যখন ভীষণ সামাজিক প্রাণীরূপে দেখি তখন তার প্রতি বিরূপ হই, কিন্তু মানুষ গ্যালিলিও'র জ্ঞান সহানুভূতি বোধ করি। অতএব দেখা যাচ্ছে প্রয়োগ-কৌশল হিসাবে বিচ্ছিন্নতা, সেক্সপীয়ারের 'comic relief' (বিয়েগাস্ত নাটকে)-এর মত, আবেগ প্রবণতা ও ঘাত-প্রত্যঘাতজর্জরিত অনুভূতির ওঠানামাকে দামিয়ে না রেখে আরো যেন শক্তিশালা করে। মাদার কাবেজ কি যুগপৎ বিয়েগাস্তক ও মিলনাত্মক নাটকের নাবী-প্রধানা মনে হয় না? সে যেন লঘু ও গম্ভীর নাটক দুয়েবই নায়িকা। এ বিষয়ে ব্রেশটের জীবনাকাব্য এসলিনের কথা কয়টি বোধহয় শেষ কথা : 'He sought to spread the cold light of logical clarity—and produced a rich texture of poetic ambiguity,'^{১০}। তাই *The Good Woman of Setzuan*-এর সেই মহৎপ্রাণ দেহব্যবসায়িকা সেন্তে (তার অপব ব্যক্তিত্ব অবশ্য স্মৃতি) বা *The Caucasian Chalk Circle*-এর নিঃস্বার্থপবায়ণ পারচারিকা গ্রুশে আমাদের মনে চিরকালের মত দাগ কেটে রাখে।

প্রসঙ্গ উল্লেখ করা যায় রঙ্গক্ষেত্রে আপাতঃ বাস্তবিকতার মায়া-বিভ্রান্তির বিরুদ্ধে এই সংগ্রাম ব্রেশটকে গোতে ও শিলার-এর সমগোত্রীয় কবেছে। গোতেও ছিলেন এয়ারিষ্টল বিরোধী, 'It is barely conceivable that Aristotle, who had the

^{১০} Brecht—a Choice of Evils—M. Esslin, London, 195৭, পৃ. ১১৫।

most perfect before him, should have stooped to think of the effect ! what a pity !' আর একস্থানে তিনি মন্তব্য করেছেন, "the audience will go home 'improved in no way' !"^{১১} ব্রেশট্, কিন্তু গোতে ও শিলারের সঙ্গে তাঁর সহ-ধর্মিতার কথা তাঁর বিখ্যাত নাটকগুলি লেখার পরই বুঝতে পারেন। যদিও জর্মন ধ্রুপদী সাহিত্যের কাছে ব্রেশটের ঋণ অল্প নয়। তিনি নিজেই বলেছেন, "Actually it was in the Schiller-Goethe correspondence that the idea came to me for the first time of trying to please.....to hold the audience's attention।"^{১২} অবশ্য ভুললে চলবে না যে গোতে-শিলারের দর্শকের প্রতি যে দৃষ্টিভঙ্গি, ব্রেশট্ তাঁর বিবোধিতা করেছেন। সেক্সপীয়ার সম্বন্ধে বলেছেন যে সেক্সপীয়ার ধবেই নিতেন দর্শক নাটক নিয়ে চিন্তা না করে জীবন-মৃত্যু নিয়েই বোশ চিন্তা করবে।

দর্শকের এই 'demensia' বা চিন্তাহ্রাসকে বিষঙ্গ করার উদ্দেশ্যেই ব্রেশট্ তাঁর নাটককে 'dialectical' (দ্বন্দ্বাভাসিত) বলেছেন। কিন্তু মার্কসবাদ থেকে কথাটি ধার করেন নি। শ' যেমন 'সক্রেটিক ডায়ালেকটিক'-এ আকর্ষিত হয়েছিলেন, ব্রেশট্ও হলেন হেগেলিয়ান ডায়ালেকটিকের প্রতি। তিনি হেগেলের 'থিসিস'-এ্যানটিথিসিসের' স্ববিরোধকে বুঝে বাস্তব জগতকে বোঝার চেষ্টা করেছেন। এ বিষয়ে তাঁর বক্তব্য উল্লেখযোগ্য :

Hegel 'had such a sense of humour that, for example, he could not even conceive of, say, order without disorder ...He denied that one equals one, not only because everything that exists is continually turning into something else,

১১ Bertolt Brecht : Internationes,

১২ এ. পৃ. ৩৬।

namely its opposite, but because *generally nothing is identical with it self.*^{১৩}

নাটকীয় বিষাদ-কৌতুক দ্বৈত চেতনার প্রতিফলন এখানে সুস্পষ্ট পিরানদেল্লোর *Umorismo*তে এই সংঘর্ষ ও বৈষম্যের কথা বিস্তারিত ভাবে আলোচিত হয়েছে। ব্রেস্টের বিচ্ছিন্নতা বুঝতে উপরিউক্ত কথাগুলি সাহায্য করবে। নাট্যকারের একটা বক্তব্য আছে, বিশ্বজনকে সেই আদর্শে অনুপ্রাণিত করতে হবে। ব্রেস্ট তাঁর নাটকে ও প্রযোজনায় বিচ্ছিন্নতার প্রতিক্রিয়া সৃষ্টির জগ্ন অক্লান্ত পরিশ্রম করেছেন; এই আদর্শ বা বক্তব্যকে প্রচারের জগ্নই তাকে মাধ্যম হিসাবেও ব্যবহার করেছেন। অনেকে অবশ্য এ বিচ্ছিন্নতার মুখোশকে মহৎসৃষ্টির দায়িত্ব এড়িয়ে যাবার একটা ছল বলে সমালোচনা করেছেন।^{১৪}

এ যেন বাস্তবেব স্বরূপ উদ্ঘাটনের ব্রতকর্মে দর্শকদের শুধু গানিপিগরূপে ব্যবহার করা নয়; অমরত্ব লাভের অক্ষমতাকেও লুকিয়ে রাখার একটি সুপরিকল্পিত বাহানা। এঁদের মতে ব্রেস্টকে নিয়ে অকারণ বাড়াবাড়ি করা হয়েছে। কারণ বিচ্ছিন্ন শিল্পীর নাটকীয় কৌতুকী দৃষ্টি নিয়ে তাঁর বিষয়বস্তুগুলির ভাবপ্রবণতাকে তিনি যে আবেগে নাটকে নিয়োজিত করেছেন তা শুধু মনুষ্যদেষ্টী অরসিক বুদ্ধিজীবীদেরই ভাল লাগতে পারে।

আসলে, বিশ দশকের বিশৃঙ্খল জর্মনীর অধুনা বিস্মৃতি কেজার ও টোলারের বিপ্লব-প্রচারী নাটকের বিগূর্ত প্রকাশবাদ যখন সে-দেশের রঙ্গমঞ্চকে প্রভাবিত করেছে তখন ব্রেস্ট আরম্ভ করলেন নাট্যকর্ম। মনে রাখতে হ'বে, প্রচারধর্মিতার আদিমতা থেকে মুক্তি পাবার জগ্ন তিনি শেষের দিকে নানা উপায় অবলম্বন

১৩ M. Esslin কর্তৃক *Brecht : A Choice of Evils*-এ উদ্ধৃত; পৃ. ১২২।

১৪ J. Willett : *The Theatre of Bertolt Brecht*. পৃ. ১৫।

করেছিলেন, যদিও শেষ পর্যন্ত একটি মাত্র নৈতিক সিদ্ধান্তে তিনি অটল থাকতে পেরেছিলেন।

নবনাট্য আন্দোলনে তখন ‘মহাকাব্য’ধর্মী নাটক নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশবাদী নাট্যালয়কে অধিকার করতে আরম্ভ করেছে। নাটকের রক্তমাংসের চরিত্রগুলি তখন চেনা-চেনা মনে হতে আরম্ভ করেছে—আলাদা আলাদা মানুষ, শরীরের রেখাগুলি পর্যন্ত ব্যক্তি কেন্দ্রিক, তাদের মনোজগতও স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বে সোচ্চার। ব্রেস্ট, তাঁর কাহিনীতে আনলেন এই সাধারণ জীবনের জমাট বাস্তবিকতা। *The Three Penny Opera*-র সমাজের নিচের তলা, *The Private Life of the Master Race*-এর পীড়ন, *Mother Courage and Her children*-এর বেঁচে থাকার জ্ঞান হৃদয়হীন সংগ্রাম, রূপকনাট্য *The Good Women of Setzuan*-এর ভগ্নানী আব সন্তানের প্রতি একটি নারীর স্নেহ যা—*The Caucasian Chalk Circle*-এ দেখা যায়—এ সবে মধ্য যাত্রা নাটকীয়তা আছে। কিন্তু বিষয়বস্তু প্রকৃত মাল-মশলা থাকলেও এই সব নাটকে বিচ্ছিন্ন সমাজের বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির প্রতীকী সংগ্রামকেই প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। এই ব্যক্তি কখনো করছে প্রতিবাদ, বিক্ষোভ, আবার কখনো সে সব কিছু মেনে নিচ্ছে। কিন্তু নাটকীয়তায় কোন সন্দেশই তারা উদ্দেশ্যহীন নয়। চিত্তাকর্ষক বৈশিষ্ট্য থাকা সত্ত্বেও নাটকের উপদেশধর্মিতা চিন্তাশীল দর্শকের কাছে অস্পষ্ট নয়।

এখন আমাদের বিচার্য বিষয় ব্রেস্টের ‘ডায়ালেকটিস’ বা দ্বন্দ্বভাস কোন আধারে পরিবেশিত হয়েছে। শ’ তাঁর শিক্ষাপ্রচারের মাধ্যমকে বিপরীত দৃষ্টিভঙ্গীর আদান-প্রদানের চতুর নাট্যশৈলীর ছদ্মবেশ পরিণে হাজির করেছেন ব্রেস্ট, যা করেন নি। দর্শকের ভারসাম্যের স্থিতিস্থিরতাকে বিঘ্নিত করেছেন সরবে ঘোষণা করেই অভিনয়কে প্রভাবশালী করার উদ্দেশ্য নিয়েই তিনি বিচ্ছিন্নতার কৌশল ব্যবহার করেছেন যার অগতম উদ্দেশ্য হল বক্তব্য-প্রচার

এই দুই উদ্দেশ্যের মধ্যে যে সংঘর্ষ তাকেই ব্রেসিয়ান নাট্যাশিল্পের প্রহেলিকা বলা হয়। জন গ্যাসনার ঠিকই বলেছেন, 'Brecht, the poet, is not always collaborating with Brecht the Theoretician.'^{১৫}

লক্ষ্য করার বিষয় ১৯৪৫ খ্রীস্টাব্দে *The Private Life of the Master Race* লেখার পর থেকে epic theatreকে dialectic theatre-এ পরিণত করার দিকে মন দিলেন ব্রেশট্। আমরা জানি Dialectics ও সকল যুক্তি কৌশল সম্বন্ধে ট্রাজিডির নিয়ম কানুন উছ-গ্রাহ্য। এ ক্ষেত্রে ব্রেশট্ গোয়াতের মত তাঁর পাত্র-পাত্রী ও উপকথাগুলি পার্থিব সব পেয়েছির দেশেই শেষ পর্যন্ত সীমিত রেখেছেন। এর আর এক উদ্দেশ্য চরিত্রগুলিকে খ্যাত ও মহৎ করার সম্ভাবনাই বা ধরা হবে না কেন! বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির উদ্দেশ্যেই এর প্রয়োজন। কারেজ, পুষ্টিলা, সেচুয়ান নাবী, গ্যালিলিও এগুলি কি সত্যকারের মহৎ চরিত্র নয়?

তাইৎসুক মেয়রকে লেখা একটি চিঠিতে তিনি বলেছেন: 'I must admit, I have not succeeded in making it clear that what is epic in my drama is not aesthetic—formal but social.'^{১৬}

সব কথা বলার পরে আমরা বলব ব্রেশট্ তাঁর নাট্যাশিল্পে সামাজিক রাজনীতিক অস্তিত্ব-নাস্তিত্ব যুক্তি-তর্ক প্রচাবের উদ্দেশ্যে বিচ্ছিন্নতার আঙ্গিক প্রয়োগ করলেও শিল্পকলায় তিনি কিন্তু সেক্সপীয়ারের মত বাস্তবের প্রতি একটি ফলপ্রসূ দৃষ্টিভঙ্গি সৃষ্টি করতে চান। তাই পূর্ব-পশ্চিম জর্মণী তথা সারা বিশ্বের নাট্যমোদী ও নাট্যাভিষারদ মহলে ব্রেশট্ একটি প্রতিভাদীপ্ত প্রহেলিকা। এই প্রহেলিকার রহস্য সন্ধান পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে এগিয়ে চলেছে। তাই বেরটন্ট ব্রেশট্ আজ বহু বিতর্কিত নাট্যকার।

^{১৫} European Theories of the Drama,

^{১৬} *On Epic and Dialectic Theatre*, Klaus Volker, পৃ. ৩৩।

আধুনিক ইংরেজী কাব্য-নাট্য ও ‘কাব্যিক’ নাটক

কাব্যনাট্য, পঞ্চবন্ধ নাটক, কাব্যিক গল্প নাটক, নাট্য কাব্য, দৃশ্যকাব্য ইত্যাদি নানান নামের অরণ্যে সরল পাঠকের হারিয়ে যাওয়ার আশঙ্কা একেবারে অস্বীকার করা যায় না। এলিয়ট নিজে কাব্যনাট্য ও পঞ্চবন্ধ নাটকের মধ্যে কোন ভেদাভেদ করার বিপক্ষে ছিলেন। তিনি কাব্যিক গল্প নাট্যেরও বিরোধী ছিলেন। অপর পক্ষে, প্রখ্যাত নাট্যকার-সমালোচক গ্রানভিলে বার্কার অবশ্য এই কাব্যনাট্য ও পঞ্চবন্ধ নাট্যের মধ্যে কোনরূপ সমীকরণের পক্ষে রায় দেন নি। এলিয়টের ছু এম্‌স অভ পোয়েটিক ড্রামা (১৯৪৯), ‘এ ডায়ালগ অন ড্রামাট্টিক পোয়েট্রি’ ও বার্কারের ‘অন পোয়েট্রি ইন ড্রামা’ (১৯৩৭) বইগুলির প্রারম্ভে এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা আছে।^১

নিঃসন্দেহে আধুনিক যুগে কাব্যনাট্য গল্পনাট্যের প্রতিস্পর্ধী হবার উৎসাহ পেয়েছে এলিয়ট, য়েট্‌স, ফ্রাই প্রভৃতি প্রতিভাবিত কবিদের সার্থক নাট্য প্রচেষ্টায়, যঁরা ঘোষণা করেছেন অলৌকিক রহস্যের সত্য সন্ধান ও ‘গভীর সুরে গভীর কথা’ একমাত্র কাব্যতান মায়া-ছন্দেই প্রকাশযোগ্য। কিন্তু সেক্সপীয়র যেমন বহিজীবন ও অমৃতজগতের দুটি বিন্দু একটি সেতুর বন্ধনে যুক্ত করতে পেরেছিলেন, এঁরা সেই নিরপেক্ষ বহিজীবন (Objective Correlative)-কে ইন্দ্রিয় গ্রাহ্যতার সূক্ষ্ম বিশ্লেষণের (dissection of sensibility) সঞ্জে মিলিয়ে দিতে পারেন নি। অবশ্য য়েট্‌স ও এলিয়টের মধ্যে ধরণ ও ধারণায় প্রভেদ অনেক। য়েট্‌স প্রথম দিকে উনিশ শতকী বাক্ প্রকরণের ঝংকার, সঙ্গীত, অলৌকিক কল্পনা, লোকাতীত প্রতীক সঙ্কানের প্রভাব থেকে মুক্ত হ’তে পারেন নি। এলিয়ট

কিন্তু প্রথম থেকেই যুগধর্মের দাবিকে মেনে নিয়েছেন। তবু গল্প ভাষায় কাব্যনাটক রচনায় এলিয়টের বিশ্বাস নেই।

কিন্তু আমাদের প্রশ্ন সীঞ্জ বা মেটারলিঙ্ক বা শ'-এর কিছু গল্প নাটকে কি কাব্যেব নিরবচ্ছিন্ন, সূক্ষ্ম, মনোমগ্ন সংঘাত নেই? রবীন্দ্রনাথের 'ডাকঘর', 'শেষের কবিতা', বিভূতিভূষণের 'পথের পাঁচালী', 'আরণ্যক' কি কাব্যের দোসর নয়? উদাহরণ স্বরূপ, এলিয়টেব 'ককটেল পার্টি'ব বহু গল্প সংলাপে আত্মলীন শব্দের স্পন্দগাত্ত পরিমণ্ডল দেখি। এ কথা ভোলা চলে না যে যুগমঞ্চ ও লোক-কটির মাথার উপর দিয়ে উড়ে গেলে রুচি সৃষ্টি বা নতুন মাধ্যমের পবীক্ষা ছই ব্যর্থ হবে এবং শুধু পাঠ-অভিপ্রেত নাটকই (Closet Drama) রচিত হ'বে। এলিয়ট এ বিষয়ে সচেতন, য়েট্‌স ছিলেন না, নাটকের অভিনেয়তা সম্বন্ধে তিনি মন দেন নি তত, যদিও তিনি অভিজ্ঞতায় সিদ্ধহস্ত ছিলেন। রবীন্দ্রনাথের 'কর্ণ-কুন্তী সংবাদ', শেলী'ব 'প্রমিথিয়ুস আনবাউণ্ড' সম্পর্কেও এ কথা প্রযোজ্য, যদিও শেলীর মত রবীন্দ্রনাথ মঞ্চ-অনভিজ্ঞ ছিলেন না, 'চিত্রাঙ্গদা', 'বিসর্জন', 'রাজা ও রানী' এ কথার সাক্ষী। অন্য প্রসঙ্গে এলিয়ট বলছেন :

'So the poet with ambitions of the theatre, must discover the laws, both of another kind of verse and of another kind of drama. The difficulty of the theatre is also the difficulty of the audience.'^২

এ প্রসঙ্গে এলিয়ট কাব্যলক্ষ্মীর ত্রিকণ্ঠের যে ব্যাখ্যা করেছেন তা উদ্ধৃত কবা বোধহয় অবাস্তব হবে না :

I shall explain at once what I mean by 'three voices'. The first is the voice of the poet talking to himself—or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an

২ এম. এল. বেথেল লিখিত *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*-এর ভূমিকা দৃষ্টব্য।

audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create dramatic character speaking in verse, when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character.”^৩

প্রসঙ্গতঃ বলা যেতে পারে আধুনিক বাংলা কাব্য-নাট্য রচয়িতাদের এ বিষয়ে অবহিত হওয়া প্রয়োজন, যদিও তাঁদের প্রচেষ্টা অভিনন্দনযোগ্য। যাই হোক, ইংলণ্ডের এলিয়ট, ফ্রাই, অডেন, ইশারউড প্রভৃতি, আয়ারল্যান্ডের যেটস্, সীজ, ও কেসী, ইতালীর দা’ নুনৎসিও, স্পেনের লরকা, ফ্রান্সের কক্তো, ক্লোদেল, আমেরিকার কামিংস, পাউণ্ড, ম্যাকলিস, স্টিভেন্স, এবারহাট প্রভৃতি কাব্য-নাট্য ও নাট্য-কাব্য আন্দোলনকে সুদৃঢ় ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠা করেছেন। তাই সাম্প্রতিক উদাসীনতাও ইহমুখিতার দ্বিধা অতিক্রম কবে একদিন এ আন্দোলন ব্যাপকরূপে জনপ্রিয় হবে বলেই আমাদের বিশ্বাস। কাব্য, নাট্যকলা সাহিত্যের অগ্ৰাণু শাখার মত জীবনের চলমান ছবি হলেও, রহস্যময় অন্তরলোকের অতীত ইতিহাস ও ভবিষ্যতের পূর্বাভাসের দর্পণও বটে। এই স্মৃতি-সত্তা-ভবিষ্যতের আত্মিক রহস্যের উদ্ঘাটনে কাব্য-নাট্যের, নাট্য-কাব্যের, এমন কি কাব্যিক নাট্যের ভূমিকাও তুচ্ছ নয়; শুধু ইংলণ্ডেই ১৬৬০ খ্রীস্টাব্দ থেকে আজ পর্যন্ত—ড্রাইডেন, কংগ্রীভ, ওয়ার্ডসওয়ার্থ, কোলরিজ, সাদী, বায়রণ, শেলী, কীটস্, টেনিসন, ব্রাউনিং ও আজকের খ্যাত-অখ্যাত কবি ও নাট্যকার পর্যন্ত সকলেই কাব্য-নাট্যের মায়াজালে নিজেদের জড়িয়েছেন। এর কারণ, প্রেরণা এবং সাফল্য সম্বন্ধে আলোচনা হয়েছে ও আরো হবে।

প্রথমেই বলে রাখি, আমাদের আলোচনায় ছোট ডিঙি

শুধু ছক্কলের তীরভূমি স্পর্শ কবতে করতে প্রবাহিত হবে, কোন রাজঘাটের প্রবাল-সোপানে আটকে পড়া তার পক্ষে সম্ভব নয়। রাজকবি রবার্ট ব্রিজেস (১৮৪৪-১৯৩০) থেকেই আবিস্কৃত কবিতা যাক। তাঁর কাব্য-নাটকে দুটি ধারা—গ্রীসীয় ও ইলিজাবেথীয়। যথাক্রমে 'একিলেস' ও 'নীবো' নাটকেব সামগ্রিক ধরনের কোরাস ও কাব্যরীতির ব্যবহার পরিলক্ষিত। কিন্তু ব্রিজেস সমসাময়িক যুগ-জীবন, দৈনন্দিন ভাষার জ্ঞাপন-ধর্মিতা ও যুগ-মঞ্চের দাবীকে অগ্রাহ্য করেছেন। 'প্যালিসিও'ব মত একটি ভাল নাটকও অতিশয়োক্তি দ্বারা বিস্তৃত, চরিত্রগুলিও ভণিতি ও গ্লটের দাস। তাই চরিত্র ও সংলাপ দুই-ই মৃত প্রায়। মার্গারেটের প্রেমের খাতিবে তার প্রেমিক গিওভান্নি বড়যন্ত্রকে ফাঁস কবে দেওয়া ও প্রেমিকের প্রেম ও মর্ষাদাব মধো মানসিক সংঘাত কেনন যেন আজগুবি মনস্তত্ত্বের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত মনে হয়। যুগ থেকে, প্রেম, আত্মহত্যা প্রচেষ্টার ক্ষুরধার পথে অতি নাটকীয়। সংলাপ কোথাও ছন্দ-কাব্য, কোথাও গদ্য সর্বস্বতা ছাড়ে। মার্গারেটের মূর্ছা, পববর্তী সবব কৌতুকী ভাষণ, ভাষাব দৈত্য, রূপকল্পের অভাব ব্রিজেসকে মঞ্চে ব্যর্থ করেছে।

আয়ারল্যান্ডের নবনাট্য আন্দোলনের দুই পথিকৃৎ—য়েট্‌স্‌ ও সীজ। যদিও য়েট্‌স্‌-এব প্রথম নাটক 'দ্য কাউন্টেন্স অভ ক্যাথলিন' ১৮৯২ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত হয়, সীজের 'স্মাডো অভ দ্য গ্লেন' প্রকাশিত হয় ১৯০৩ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু এঁরা দুজনেই কালাতিক্রমের অগ্রদূত, যেমন হপ্‌কিন্স উনিশ শতকের মানুষ হয়েও আধুনিক কবিকপে গণ্য। তাই য়েট্‌স্‌-এর 'ডিয়েড্রে' ও 'কাউন্টেন্স অভ ক্যাথলিন' এব স্থান 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর পাশে, 'পাওলো গ্র্যাণ্ড ফ্রান্সেসকা'র পাশে নয়।

উইলিয়ম বাটলাব য়েট্‌স্‌-এর (১৮৬৫-১৯০১) নেতৃত্বে ইংরেজী নাটক যেন দ্বিতীয় বসন্তে পদার্পণ করল। ছন্দ-সেক্সপীরীয় ধারাকে

একপাশে সরিয়ে নতুন আঙ্গিকের সৃষ্টি করলেন তিনি। য়েট্‌স্‌ যখন ডাবলিনে নব নাট্যধারার স্বপ্নে মগ্ন, তখন লণ্ডনের সমালোচকরা স্টিফেন ফিলিপস্‌কে নতুন যুগেব সোফোক্লিস্‌ বলে প্রশংসায় পঞ্চমুখ। সাজ-সজ্জা, কাঠ-খড়, রঙ-রাঙতা এক পাশে পড়ে রইল, নাট্যকাব্যে আবার সঙ্গীতের মূর্ছনা এল, এল সুন্দর মুখোশ, সাধারণ পোষাক, নানা ছবি-আঁকা পটভূমির স্থানে এল প্রতীকী সঙ্কেত। য়েট্‌স্‌ বললেন: 'I think the theatre must be reformed in its plays, its speaking, its acting, and its scenery. That is to say, I think there is nothing good about it at present'.^৪ তিনি আরো বলেছেন, বঙ্গভূমি হবে 'a place of intellectual excitement—a place where the mind goes to be liberated'.^৫ এর জন্ম প্রয়োজন উপযোগী ভাষা, সঙ্গীত, নৃত্য, ছন্দময়-সংলাপ এবং অনাড়ম্বর অভিনয়। এ সব কৌশল অবশ্য পাউণ্ড কর্তৃক অনুদিত জাপানী 'নো' (Noh) নাটকের অনুবাদে প্রভাবিত হবার ফলেই এসেছে। 'এমনকি তিনি 'নো' নাটকের আদর্শে 'ফোর প্লেজ ফর ড্যান্সাবস্‌' বচনা করলেন এবং এক জাপানী নর্তক অংশ গ্রহণ করেছেন এই নাটকে। তাছাড়া কেলটিক রূপকথার অপরূপ জগৎ য়েট্‌স্‌-এর কাছে আধুনিক জীবনের চেয়েও আকর্ষণীয় হল।

য়েট্‌স্‌ অর্ধশতাব্দী ধরে নাটক লিখেছেন, দেখেছেন। নাট্য-জগতের বিচিত্র অভিজ্ঞতা তাঁর ভাণ্ডারে। প্রথম দিকেব নাটকে তাঁর প্রথম দিকের কবিতাব মত গীতিকাব্যের চারুময়তাই প্রাধান্য পেয়েছে। নাটকীয় গুণাগুণ তাতে কম। ১৯১৪ খ্রীস্টাব্দের পর তাঁর কবিতায় ও নাটকে এল লোকভাষার সুর। নাটকের ভাষায় এখন এল সংক্ষিপ্ততা, বলিষ্ঠতা ও দৈনন্দিনতা। য়েট্‌স্‌ কাব্যিক,

৪ *Plays and Controversies*, পৃ. ৩৫ দ্রষ্টব্য।

৫ পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

প্রতীকী, গীতি কাব্যিক সব রকম নাটকই লিখেছেন, কিন্তু তাঁর শেষ পর্বের নাটকগুলি—যেমন 'এ ফুল মুন ইন মার্চ' ও 'পারগেটরী'—তাঁর প্রতিভাকে উৎকর্ষের শীর্ষবিন্দুব মহিমায় গোঁবাবান্ধিত করেছে। এলিয়ট বলেছেন যেটস্ 'পারগেটরী'তে যেভাবে ভাষার সমস্ত সমাধান করেছেন তার জগৎ উত্তরসূরীরা তাঁর কাছে ঋণী থাকবে। খণ্ড ট্রাজিডি হিসাবে 'পারগেটরী' আরো কিছু বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত। দীর্ঘ বর্ণনামূলক সংলাপ সত্ত্বেও নাট্যক্রিয়া (action) কোথাও বিঘ্নিত হয়নি,—অল্প পবিসবে স্বয়ংসম্পূর্ণতাও লক্ষণীয়। একমাত্র অসুবিধা, আমাদের যেটস্-এর থিয়োরীকে স্বীকার করে নিতে হয় যে, অতীতকর্ম মৃতব্যক্তি দ্বারা সুবিধামত সময়ে পুনর্জীবিত হবে।

আলোচ্য নাটকের একটি ঘটনার কথা মনে পড়ে। এক বৃদ্ধ ও তাঁর পুত্র ; তারা একটা প্রাসাদের ধ্বংসাবশেষ লক্ষ্য করছে। হঠাৎ সেই স্থানটি আলোকিত হয়ে উঠবে, বৃদ্ধের জননীর বিবাহ-বার্ষিকী উৎসব। এ'ব বিবাহ হয়েছিল এক মাতালের সঙ্গে আর তাঁর মৃত্যু হয় সম্মান জন্মে'ব মুহূর্তে। বৃদ্ধ ও তাঁ'ব পুত্র যখন আলোকিত ধ্বংসাবশেষ লক্ষ্য করছিল, তখন একটি জানলা উজ্জ্বল হয়ে উঠবে ; দেখা যাবে একটি তরুণী দাঁড়িয়ে আছে। নববিবাহিতা প্রতীক্ষা করছে তার স্বামীর জগৎ, সে স্বামী স্মৃতি ও বারবণিতায় আসক্ত। বৃদ্ধ, যে তার পিতাকে হত্যা করেছে, লক্ষ্য কবছে তার পিতার বিবাহরাত্রি ভগ্ন প্রাসাদের উদ্ভাসিত ছায়াপটে। বৃদ্ধ অশ্বখুরের ধানি গুনতে পাবে। কিন্তু তার ছেলে এসব কিছুই গুনবে না। সে তার পিতাকে পাগল ভাববে। শেষ দৃশ্যে দেখা যায় বৃদ্ধ তার পুত্রকে হত্যা করেছে সেই অস্ত্র দিয়ে যার দ্বা'বা সে তার পিতাকে হত্যা করেছিল এই আশায় যে তার পাপকর্ম স্বপ্ন-জালকে ছিন্ন করবে, পাপের পুনঃপ্রতিভাসের ভয়ঙ্কর শাস্তিকে বিনষ্ট কববে :

O God,

Release my mother's soul from its dream !

Mankind can do no more. Appease

The misery of the living and the remorse of the dead.

‘ঊ ডেথ অভ কুচুলেন’ জাপানী ‘নো’ ধর্মী নাটক। সাধারণ প্লট : কুচুলেন তিনটি নারীর মোহজালে জড়িত। এমার তার স্ত্রী, ইথনে ইনগুলা তার প্রেমিকা, আর আওইফ, স্কটল্যান্ডীয় রাণী, যে তার সেই পুত্রের গর্ভধারিণী, যাকে সে হত্যা করেছে ‘বেইল স্ট্র্যাণ্ডে’-এ। কিন্তু কুচুলেন যখন ইথনের সঙ্গে কথা বলবে তখন আবির্ভূত হবে রণদেবী মরিগু (কাক-মস্তক)। এখন বোঝা গেল কুচুলেনের যত্ন আসন্ন। এবার আওইফ, তার পুত্রের জননীও আবির্ভাব, সে তাকে গাছের সঙ্গে বেঁধে ফেলবে। কুচুলেনকে হত্যা কববে সেই অন্ধ লোকটি যে শুনেছে কুচুলেনের মাথার দাম বারো পেনী। শেষ দৃশ্যের পরিবেশ অদ্ভুত হলেও প্রভাবশালী। মরিগুর কুচুলেনের মস্তক ঘিবে নৃত্যের মন্ডবতার মুহূর্তে মঞ্চ ধীরে ধীরে অন্ধকার হয়ে আসবে। শোনা যাবে পাইপ ও ড্রামের বাজধ্বনি, ভিক্ষকের উদ্দেশে বাববণিতাব অল্লীল গীত। মনে হতে পারে চরম ট্রাজিক মুহূর্তে এই অভব্য পরিবেশ সৃষ্টির কি উদ্দেশ্য ? আসলে এখানে প্রতীকের ভিড় : পক্ষীবেশী আত্মা, বাববণিতা ও কুমারী নারী, নায়ক ও ভিক্ষক, অন্ধব্যক্তি, সামুদ্রিক অশ্ব, নারীশক্তির সূক্ষ্ম আচ্ছাদন ইত্যাদি। ‘নো’ নাটকের কৌশলে আধুনিক পরিপ্রেক্ষিতে লেখা ‘ঊ ওয়ার্ডস্ অন ঊ উইডো পেন’ গদ্য রচনা, যদিও সুইফ্ট, স্টেলা ও ভানেসা আধ্যাত্মিক মাধ্যমে ভাব প্রকাশধর্মী। ‘ঊ স্ট্র্যাডোই ওয়াটার্স’, ‘আওয়ার গ্লাস’, ‘ঊ কিংস থে সোল্ড নাটকগুলিতে কাব্যবসেব অপূর্ব ব্যঞ্জনা।

‘ডেরড্রে’ (১৯০৬) নাটকে চিরন্তন ত্রিকোণ প্রেমের পাকচক্র। ডেবড্রে বয়স্ক রাজা কনচুবারের বাগদত্তা। কিন্তু নাইসির সঙ্গে তার মন দেওয়া-নেওয়ার খেলা। একদিন তারা পালিয়ে যাবে ও রমণীয় প্রাকৃতিক পরিবেশে বসবাস করবে। কনচুবার ক্ষমা-ভিক্ষা

দেওয়ার মিথ্যা জাল ফেলে ছুজনকে ফিরিয়ে এনে নাইসিকে হত্যা করবে। ডেরড্রেও রাজাকে বিবাহ না করে হত্যা করবে।

‘দ্য কাউন্টেস অভ ক্যাথলীন’কে ‘আধুনিক কালের অমৃতম সুন্দর নাটক’ বলা হয়েছে। এখানে আছে বাখালিয়া (Pastoral) পার্থিবতায় অপার্থিব উপস্থিতির অনুভব। ছাঁভিক্ষের সময়ে দুই রান্সস ব্যবসায়ী মানব আত্মার দাম নিয়ে রুটি বিক্রী কববে। তখন ক্যাথলীন নিজের আত্মাকে উৎসর্গ করবেন লুপ্ত আত্মগুলিকে উদ্ধার করার জন্য। ক্যাথলীন মাঝে গেলেন, কিন্তু স্বর্গে তাঁর ক্ষতিপূরণ হল। এক দিবা দৃশ্যের পরিবেশে একজন দেবদূত বলবে : (Countess) ‘is passing to the floor of peace’।

‘দ্য স্ট্রাডোই ওয়াটার্স’-এর বিষয়বস্তু অধ্যাপিকা এলিস ফর্মবের ভাষায় : The central theme is realisation of ideal love in terms of, not by the superseding of natural love.^৬ একদিকে বাস্তব জগতেব নশ্ববতা, অপবাদিকে অবিনশ্বব প্রেম-স্পন্দ। একদিকে ‘দ্য স্ট্রাডোই ওয়াটার্স’-এব এ্যাইব্রিক-এব ‘বাসোপযোগী জগৎ’-(Aibric : ‘All that ever loved/Have loved that way—there is no other way’), অপরদিকে ফরগেইল কল্লিত শেষপ্রান্তের সেই দেশ—‘Where no child’s born but to outlive the moon’। একদিকে যেমন নশ্বব দেহ, অপবাদিকে তেমনি সেই ‘mysterious transformation of the flesh’। এ সব সেই আদর্শজীবনমুখী মহত্ত্বব আন্দোলনের সংঘাত—ফরগেইল ও ডেকটোরা পরিকল্পিত লিলি ও গোলাপ সৃষ্টি প্রতীক। এই প্রতীক ব্যবহার প্রসঙ্গে য়েটস্-এর একটি মন্তব্য এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে। তাঁর মতে কাব্য প্রতীকের উদ্দেশ্য হল ‘to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is

^৬ *The Irish Dramatic Movement*, 1954. পৃ. 102.

unfolded in symbols.’^১ এ্যালেন টার্টে বোধহয় একেই ‘angelic fallacy’—পবিত্রসুন্দর হেতুভাস বলেছেন। পক্ষান্তরে ‘ঐ আওয়ার গ্রাস’-নাটকের প্রতীকী সংঘাত যুক্তি ও বিশ্বাসের জীবনরক্তে সংগত। পরিণতিতে কিন্তু সেই অবশ্যস্তাবী স্বীকারোক্তি :

‘We perish into God and sink away,

Into reality—the rest’s a dream.

প্রাচ্য কিম্বদন্তীর ভিত্তিতে য়েট্‌স্ কিছু নৃত্য-নাট্যও লিখেছেন। টাঁদেব বিভিন্ন দশা ও আত্মাব সমান্তবাল আটাশটি অবতাররূপকে কেন্দ্র করে লেখা ‘ঐ ওনলি জেলাসি অভ এমের’ উল্লেখযোগ্য। এমনি সব বিষয়বস্তুকে কোণ্টিক—অর্থাৎ পশ্চিম য়োরোপের প্রাচীন আর্থ জাতি সম্পর্কীয় রূপকথা-সুন্দর কল্পনার বহুস্রময় ও মবমিয়া (mystic) দৃষ্টি দিয়ে য়েট্‌স্ জীবনের নানা সমস্তার নাট্যরূপ দিয়েছেন। অবশ্য এসব নাটকে কাব্যের মেছুরতা যতটা মনোবঞ্জক, নাট্যক্রিয়া (dramatic action) ততটা নয়। চরিত্র-চিত্রণ দুর্বল। ক্ষতিপূরণ হিসাবে নাটকের রূপকল্পের প্রতীক-নাট্য-সংঘাতের উদ্দেশ্যে এক বিচিত্র সৌন্দর্যলোকে নিয়ে যাবে আমাদের।

এই কারণে, এ্যালার্ডাইস নিকল মন্তব্য করেছেন যে য়েট্‌স্-এর সকল নাটকেই গীতিকাব্যের উচ্ছ্বাসেব প্রাবল্য অথচ নাট্যক্রিয়ার সুস্পষ্ট অভাব। (ববীন্দ্র-নাট্যে ‘লিরিকের প্রাবল্য’ স্বরণীয়)। তবু তাঁর নাটক নিদ্বিধায় আধুনিক কালের বলিষ্ঠ কাব্যনাট্য বলে পরিগণিত হবে। আত্মদর্শন, শব্দযাত্রা ও উপকথা, স্বপ্ন ও বাস্তব, লৌকিক ও সহজিয়া, পার্থিব ও দৈব, চিন্ময় ও মৃগ্ময়েব প্রতীকী রূপকল্পের এক আশ্চর্য-সুন্দর সমন্বয় করেছেন য়েট্‌স্। তাঁর দৃঢ় বিশ্বাস ছিল প্রত্যেক শিল্পীর ছুটি কাপের প্রয়োজন। একটি হবে ‘মুখোশ’ যার দ্বারা আমরা আমাদের অর্জিত চরিত্রগুণকে বাহ্য-জগতে উপস্থিত করি। অপরটি হবে মুখোশ-বিরোধীরূপ যার রঙ ও

রেখা অন্তর্লোকের উচ্চাশী ভাবনাগুলিকে রূপায়িত করবে। শুধু কবিতায় নয়, নাটকেও যেটস্ এই দুই রূপের শিল্পী। আশ্চর্যের বিষয়, কাব্যনাট্যের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় দীর্ঘ সাধনা সত্ত্বেও যেটস্-এব নাটকের রসজ্ঞ ভক্ত সংখ্যা নগণ্য, কয়েকটি গোষ্ঠীতে সীমাবদ্ধ। প্রমাণ স্বরূপ ডেনিস ডোনোঘ্যর মন্তব্য উদ্ধৃত করাই যথেষ্ট হবে :

As a dramatist Yeats was a good short story writer : Aristotelian "Magnitude"—if it interested him—was beyond his range. Instead of a large dramatic action which might be the focus of a civilization in all its complexity he offers something more enclosed.... A further limitation is the fact that Yeats's theatre has proved, upto the present, to be coteric-drama, intelligible only to the "sensitive minority" which enjoys the esoteric. These are serious limitations, they do not to the same extent apply to the theatres of Brecht, Eliot or Girandoux.^৮ তাই বোধহয় যেটস্ অভিমান করেই একবার স্টার্জ ম্যুরকে একটি চিঠিতে লিখেছিলেন : 'I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith.'

অপরপক্ষে, আয়ারল্যান্ডের অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাট্যকার জন মিলিংটন সীজের (১৮৭১-১৯০৯) মতে 'reality is the root of all poetry,' অতএব নাটকের ভাষা গদ্য হবে। (যদিও রেসিন তাঁর প্রিয় নাট্যকার ও ইবসেনের নাটক, যেটস্-এর মত, তাঁর কাছেও 'নিরানন্দময়' ও 'পাণ্ডুর'।) সীজের সংলাপে মেঠো সুরের বাজনা। তবু কাব্যিক ভাষাকে স্বাভাবিক রাখালিয়া ঝংকারে ব্যবহার করে তিনি তাঁর নাটকের আঙ্গিকের পরিধি বিস্তৃত করেছেন। 'দু প্লে বয় অভ দু ওয়েস্টার্ন ওয়াল্ড' নাটকের শেষ অঙ্কের প্রেমের দৃশ্যটির ভাবগাঢ়তা কাব্য নাটকের ছন্দময়তায় নিবিড়—যদিও ভাষা দৈনন্দিনতায় ঘরোয়া : 'They'd be the like of the holy

prophets, I am thinking,.....straining 'the bars of paradise to lay eyes on the Lady Helen of Troy, and she abroad, pacing back and forward, with a nose gay in her golden shawl.'^২ এ যেন আরানদ্বীপের বাসিন্দাদের ভাষার তুলি হঠাৎ প্রি-র্যাফেলাইটদের চিত্রকল্পের রঙে ডুবিয়ে নেওয়া হয়েছে।

সীঞ্জের নাটকের সর্বোচ্চ অতীন্দ্রিয় প্রকৃতির নিঃশ্বাস, অনেকটা ওয়ার্ডসওয়ার্থের 'প্যানথিজম'-এর মত। 'বাইডাস' টু দ্য সী'-র ট্রাজিডির আড়ালে নির্মম, অন্ধ, উদাসীন সমুদ্রের খলনায়কের ভূমিকা তাৎপর্যময়। যেমন হাডির 'ওয়েসেক্স' ভিত্তিক উপন্যাসেও 'দ্য ডাইনাসটস'-এ এমন এক cosmic force মানবজীবনে সর্বগ্রাসী প্রভাব বিস্তার করে, যার কাছে মানুষকে অত্যন্ত অসহায় জীব বলে মনে হয়। রাক্ষসী সমুদ্র মবিয়াব সব ক'টি সন্তান গ্রাস করেছে। সে তার শেষ সন্তানকে গ্রাস করে পূর্ণ তৃপ্তির পবেই শক্তিশীন হলো। মরিয়ার আত্মকণ্ঠে ট্রাজিডির চরম অভিব্যক্তি : They are all gone now, and there is not anything more the sea can do to me.' মনে পড়ে শেষ প্রার্থনা : . . and may He have mercy on my soul, Nora, and on the soul of every one left living in the world.' এ ট্রাজিডি সর্বজনীন, সৃষ্টির বহুস্তে পবিব্যাপ্ত। মরিয়া সন্তান হারা সকল জননীর প্রতিভূ *Mater Dolorosa*. আশ্চর্য লাগে সীঞ্জ এখানে কোন সচেতন সাঙ্কেতিক প্রতীক ব্যবহার করেন নি, করেন নি কোন দার্শনিক মন্তব্য! কত বাস্তবতার গভ্রময় উক্তি শুধু। একটি একাকী ঘরোয়া নাটকের সিঁড়ি বেয়ে সীঞ্জ 'কিং লিয়াব'-এর স্রষ্টাব কাছাকাছি উঠে এলেন। 'বাইডাস' টু দ্য সী' তাই গল্প নাটক নয়; পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ নাট্য-কাব্য।

সীঞ্জের উত্তরাধিকারী সীন ও' কেসী (১৮৮৪) তাঁর প্রথম দিকের নাটকগুলির মাল-মশল ডাবলিনের বস্তী থেকেই সংগ্রহ করেছেন।

শেষের দিকের নাটকগুলি আবার অতি-অবাস্তবতা দোষে ছুঁষ্ট। এ বিষয়ে 'জুনো এ্যাণ্ড দ্য পেকক'-এর শেষ দৃশ্যে শ্রীমতী বয়েলের বিলাপ এবং বার্জেস ও শ্রীমতী গগানের কথাবার্তা লক্ষণীয়। 'দ্য সিলভার টাসী'র এক অঙ্কে অভিব্যক্তিবাদী পবীক্ষার ব্যর্থতার পরে ও'কেসী 'উইদিন দ্য গেটস'-এ বাস্তবধর্মিতা এফেবোরেই পরিত্যাগ করেছেন। চার অঙ্কে চার ঋতুর প্রতীকী কল্পনা, কোরাস, শেষ বারোটি পাতাব সংলাপ, সুরেলা হবার নির্দেশ, মালাকর, স্থাপ্তিক, নাস্তিক, ধর্মযাজক, তরুণী রূপজীবিনী, প্রভৃতি চরিত্রের নামগুলি প্রত্যেকেব জীবন-প্রবাহের সমীপ, অস্থায়ীমুখে বা ব্যতিরেকমুখে। এ সেই 'মর্যালিটি' নাটকের কৌশল, রূপকের সুসম প্রয়োগ। খোঁড়া, দ্যাংচা, অন্ধ চরিত্রের কোরাসেব মধ্যে 'ধর্ম সাধারণের জীবনে আফিমের কাজ কবে কিনা' সম্পর্কে বিতর্ক ইত্যাদি সব মিলিয়ে একটি অবাস্তব কল্পলোক গড়ে উঠেছে। আমরা যেন মনে রাখি প্রথমে সীজ হলেও শেষের দিকে স্ট্রীপবেগ ও 'ও'নলই ও'কেসীর আদর্শ ছিল। তাই একথা বলা ভুল হবে না যে ও'কেসী গল্পের সাহায্যে কাব্যিক নাটকই লিখেছেন।

প্রকাশবাদী আঙ্গিকে লেখা 'উইদিন দ্য গেটস'-এর পটভূমি হাইড পার্ক। সেখানকার মানব-সমুদ্র আশা ও নিরাশা, পাপাচার ও মহত্ব, ভয় ও বেদনা, উচ্চাশা ও ব্যর্থতার তরঙ্গ-রঙ্গে বিক্ষুব্ধ। আধুনিক সভ্যতার সবাঙ্গীন রূপ যেন একটি নাটকের মায়া-মুকুরে প্রতিফলিত। বিন্দুতে সিদ্ধ দর্শন। কবিদৃষ্টির মায়াবা আলোকে স্বর্গ ও নরকের যৌথ প্রদর্শনী।

কাব্যিক নাটক প্রসঙ্গে আর একজনের কথা নাটকের formal সংজ্ঞার মুখ চেয়ে বাদ দেওয়া যাবে না। আমরা জানি বার্নার্ড-শ-এব (১৮৫৬-১৯৫০) নাটক কবি দলের ভাল লাগে নি। যেটস বলেছেন 'শ' মন থেকে সব আবেগ নিঙড়ে বার করে দেন : 'a sewing machine that clicked and shone and smiled.' (আশ্চর্যের

কথা, একদা শ' ও য়েট্‌স্‌ একই অভিনেত্রীকে ভাল বেসেছিলেন।^{১০}) এলিয়ট *Dialogue on Dramatic Poetry*-তে একস্থানে বলেছেন, 'Shaw has a greet deal of poetry, but all :still-born... poetically less than immature'.

এ কথা মনে রাখতে হবে যে শ'-এর দীর্ঘ ভূমিকা-বক্তৃতাগুলিই তাঁর ঢাক পিটিয়ে (Propagandist) বদনামের জন্ত দায়ী, তাঁর নাটক নয়। এ্যালর্ডাইস নিকল যখন তাঁকে ইবসেনেব চেলা বলে ঘোষণা কবলেন তখন শ' প্রতিবাদে বললেন তাঁর আসল গুরু সেক্সপীয়র, মোৎসার্ট, শেকসপিয়ার ও ভাগনার। এই মন্তব্য অমুখাবনযোগ্য। কাজেই শ' কে আমরা স্বভাববাদী নাট্যকাররূপে বিচার করব না। তাঁর নাটকে দুর্বলতী কল্পনার অবাস্তব মুছনা স্থানে স্থানে এত মর্মস্পর্শী, বাকপটুতা এত সাবলীল—ইংবেজীতে যাকে *lucid eloquence* বলে, কৌতুকের, তর্কের, ব্যঙ্গের, কষাঘাতের তীব্রতার ছদ্মবেশ ভেদ করে তা কালজয়ী মননলব্ধ চমৎকাবিত্ব সৃষ্টি করতে সক্ষম। তাঁর ভঙ্গির সংক্ষিপ্ত সবসঙ্গী কোথাও এতই উচ্ছ্বাসময়, তাঁর পাত্রপাত্রীর 'ভাষণ'গুলি শৈল্পিক চারুতায় এত সুসংহত যে আমরা যদি তাঁর অধিকাংশ নাটককে নাটকের ব্যাকরণ ভুলে 'কাব্যিক' নাটক বলি তাহলে বোধহয় উদ্ভট কিছু বলা হবে না। 'স্ক্যানভিডা'র কবির সেই গল্প কবিতা মনে পড়ে : 'I was standing....' ইত্যাদি।

অবশ্য অনেক দুর্বলতাই শ'-এর অনেক নাটককে রসবিচারে অসম্পূর্ণ করেছে। প্রেমের দৃশ্যগুলি অনেক সময়েই বিব্রত করে—*embarrassing*। যেমন 'মিসেস ওয়াবেনস্‌ প্রাফেসন'-এ ভিভি ও ফ্রাঙ্কের প্রেমার্ত মুহূর্তগুলি। কবি-চরিত্রগুলি অনেক সময়ই অনিচ্ছাকৃতভাবে অতি-ভাবপ্রবণতা দোষে ছুঁষ্ট। যেমন মার্চব্যাক্সস, অক্টোভিয়াস। অনেক সময়ই তাঁর গল্পীর পরিবেশ অরুচিকর সঙ্ক-সুলভ

ভাঁড়ামিতে বিকৃত। যেমন 'সেন্ট যোয়ান'-এর বিচার দৃশ্য। 'ব্যাক টু মেথুশিলা'র মধ্যবর্তী অংশ ক্লাস্তিকর দীর্ঘায়ত সংলাপে ভারাক্রান্ত।

সুগঠিত কমেডি 'ম্যান ও সুপারম্যান'-এ নরক দৃশ্যের নাটকীয় প্রয়োজন তর্কাতীত নয়। এই নরক দৃশ্য অবশ্য 'শ'-ব কিছু শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তির স্বাক্ষর বহন করছে। 'হাট ব্রেক হাউস'-এ এই প্রথম প্রতীকী ব্যঙ্গনা যথার্থ ও সুস্পষ্ট। পুঁজিবাদী সমাজে প্রথম মহাযুদ্ধের আঘাতের প্রতিফলন। 'শ'-এর আদর্শ শেকত্ব হলেও, স্ত্রীওবের্গের সঙ্গে সাদৃশ্যই এখানে বেশি পরিলক্ষিত। পরিচ্ছন্ন কৌতুক, নৈতিক বলিষ্ঠতা ও কাব্যরসের নিবিড়তায় নাটকটি নানা গুণে গুণাবিত। (শেষ অঙ্কের হেক্টর ও ক্যাপটেন অটওভারের আলোচনা 'This soul's prison we call England' ইত্যাদি উক্তি নানা কারণে স্মরণীয়)।

'দু এ্যাপল্ কার্ট', 'অন দু রকস' ও 'জেনেভা' বাঙ্গলানৈতিক নাটক, যার পটভূমি ভবিষ্যৎ সমাজ। 'দু সিম্পলটন অভ দু আনএক্সপেকটেড আইলস' ও 'টু ট্রু টু বি গুড' নাটকে ভবিষ্যৎ সমাজের বিচিত্র কল্পনা। শেষেরটির চরিত্রগুলি রূপকধর্মী (ক্লাজিম্যান-বার্গলার লুপ্ত বিশ্বাসের, ও ইনভ্যালিড—রুগ্ন পৃথিবীর সার্জেন্ট, সুইটি—ফ্রেড ও লরেন্সীয় প্রবৃত্তি ও নাস্তিক ইত্যাদির রূপক প্রতীক—এভ'রিম্যানের সংগোত্র)।^{১১} ড্রোনোয় সীঞ্জের 'রাইডাস' টু দু সৌ' ও ইবসেনের 'এ্যান এনিমি অভ দু পিপল' এর মত 'দু এ্যাপল কার্ট'কেও নাট্যকাব্যের সহধর্মী বলে মেনে নিয়েছেন)।

স্টিফেন।ফালপস্ বর্তমান শতকে প্রথম দিকে কিছু মঞ্চ সফল-কাব্য-নাটক লেখেন যার ফলে আর্চারের মত কিছু সমালোচক তাঁকে সোফক্লস্, রোসিন ও দান্তের সঙ্গে তুলনা করেন। যদিও তাঁর চরিত্রগুলি পুতুলের মত, ব্র্যাঙ্কভাস্ও শিথিল। তাঁর উল্লেখযোগ্য কাব্য-নাটক হল 'হেরোড', 'নিরো', 'য়ুলিসিস', 'দু সিন অভ ডেভিড' ও সর্বশ্রেষ্ঠ বলে খ্যাত 'পাওলা ও ফালিস্কা'। নিকল বলেছেন,

^{১১} 'দু থার্ড ভয়েস', ভূমিকা, পৃ. ৫, দ্রষ্টব্য।

‘ফিলিপ্‌স্‌ শুধু পিছনের দিকে তাকান, ঊনবিংশ শতাব্দী ও এলিজাবেথানদের ভঙ্গি ধার করার ফলেই তাঁর নাটক জন্মল না।’ অবশ্য আচার ও লিটন হাডসন তাঁর প্রতিভার প্রশংসা করেছেন।

অধুনা পরলোকগত ইংলণ্ডের রাজকবি মেসফিল্ড সীঞ্জের কাব্যিক নাটক দ্বারা প্রভাবিত হয়ে সফল নাটক লিখলেন ‘ড্রাজ্জিডি অভ স্থান’। তাঁর অগ্গাণ্ড নাটক যেমন ‘পম্পে ড্র গ্রেট’, ‘ড্র ফেথফুল’, ছন্দিত কাব্যে লেখা ‘গুড ফ্রাইডে’ ও ‘ফিলিপ ড্র কিং’ ও মুক্তছন্দে লেখা ‘এ কিংস্‌ ডটার’ এবং ‘ট্রিস্টান এ্যাণ্ড ইসন্ট’ ততটা সাফল্য লাভ করেন। [মেসফিল্ড সম্পর্কে পৃথক আলোচনা দ্রষ্টব্য]

অস্কার ওয়াইল্ড (১৮৫৪-১৯০০) ছুটি নাটকে—‘সালোমে’ ও ‘ড্র ডান্স অভ পডনা’য়—পদ্যশৈলী নিয়ে পরীক্ষা করেছেন। স্বভাববাদী আঙ্গিককে আক্রমণও করেছেন। তিনিও কাব্য শৈলীর প্রাচীন গৌরবকে উদ্ধার করার চেষ্টায় রত ছিলেন। যদিও তাঁর ‘ড্রইংক্রম কমেডিস’, ‘ড্র ইমপটেন্স’ অভ বিইং আর্নেস্ট’ ও ‘লেডি উনভারসিয়াস ফ্যান’ অধিক খ্যাত।

লরেন্স বার্নসন-এর কাব্য-নাটকে চিত্রকল্প সৌন্দর্য ও বাক্যমাধুর্যের অভাব পীড়াদায়ক। যদিও তাঁর ‘রোডেসিয়া’র যুদ্ধ-ছবিটি বিশ্বজনীন আবেদনে সমৃদ্ধ। ‘এ্যাটিলি’ ও ‘অর্থার’ মৌলিকতা বর্জিত ঐতিহাসিক নাটক।

অপরপক্ষে গডন বটম্‌লার নাটকে নাটকীয়তার চেয়ে কাব্যরসই বেশি। নাট্যাঙ্কুরা, বহুশ্রমের পরিবেশ ও সুন্দর ভাষার বোঝা: অবদমিত। ‘কিং লিয়ারস ওয়াইফ’-এ নতুন ভঙ্গিতে সেক্সপীয়ার উপকথাকে উপস্থিত করা হয়েছে।

ফ্লেকার-এর ‘হাসান’ বেশির ভাগই গড়ে রচিত। এঁরা সবার কবি, তাই কবিতা-প্রিয় পাঠক শ্রেণীর মধ্যেই এঁদের জনপ্রিয়তা সীমাবদ্ধ। ‘হাসানে’ আছে মধ্য প্রাচ্যের বর্ণাঢ্য রূপকল্প, কৌতুক জাঁকজমক, রোমান্স ও যাত্ৰ।

হার্ভি'র মহাকাব্য-নাটক মঞ্চের জন্য রচিত হয়নি। তাঁর 'ডাইনাসট্‌স্' ও 'দু ট্রাজিডি অভ দু কুইন অভ কর্নওয়াল' নাটকদ্বয়ের কাব্যছন্দে সাবলীলতার অভাব। এ ছাড়া বিচিত্র শব্দের প্রয়োগে অভিব্যক্তি প্রায়শই কর্কশ, তবে নতুনত্বের স্বাদ আছে বলেই কাব্যরসাভাস কখনো কখনো মুগ্ধ করে।^{১২}

'দু রেবেলিয়ন' ও 'দুস্টবম্' কাব্য-নাটকে জন ড্রিংকওয়াটার মানবিক ও প্রাকৃতিক প্রতিহিংসার চিরন্তন দ্বন্দ্বটি ফুটিয়েছেন, 'x = 0 : এ নাইট অভ দু ট্রোজান ওয়ার' নাটকে এঁকেছেন যুদ্ধের কূটাভাস। কাব্যিক গদ্য-নাটক 'এব্রাহাম লিনকন'-এ দেখি এক বলিষ্ঠ ত্যাগ-মহান নেতৃত্বের জ্বলন্ত ছবি। লিনকনের নিঃসঙ্গতাবোধের বিষাদটুকু অত্যন্ত হৃদয়স্পর্শী। আর একটি-মহৎ ব্যক্তিত্বের ছবি 'মেরি স্টুয়ার্ট', 'অলিভার ক্রমওয়েল' ও 'রবার্ট ই. লী'। ড্রিংকওয়াটার-এর নাটক মহৎ চরিত্রের প্রতি আমাদের লুপ্ত বিশ্বাসটুকু উদ্ধার করতে সাহায্য করে।

জাং উইল (ককপিট) এবং সি. কে. মুনরো উভয়ের নাটকেই পাওয়া যায় শুধু যুদ্ধোত্তর পরিণামের হতাশাময় বিলাপ। মুনরো 'রিউমার'-এ জার্মান অভিব্যক্তিবাদ আরোপিত করেছেন। রেজিনাল্ড বার্কলের 'দু হুয়াইট চ্যাট্‌স্' 'রিউমার'-এর অনুসরণে রচিত। মিডল্টন মারীব কাব্যনাটক 'সিনামন ও এনজেলিকা'য় এক প্রতিভাদীপ্ত তরুণ সৈনিকের মৃত্যু-বর্ণনা শেলীর 'এ্যাডোনিস'-কে স্মরণ করায়।

আব. সি. শেরিফের 'জানিস এণ্ড'-কে আধুনিক কালের শ্রেষ্ঠ যুদ্ধকেন্দ্রিক নাটক বলা হয়। নায়ক স্টানহোপ যেন হামলেট, সে যেন ক্রুস বিদ্ধ য়োরোপ, যুদ্ধ যেন স্বর্গগত হামলেটের প্রেতাশ্মা।

জেমস্ জয়েসের 'এক্সাইল্‌স্' নাটকের বাণী—'যৌন কামনার পরিপূর্ণ তৃপ্তির চেয়ে আর কোন পবিত্র মনুষ্য সৃষ্ট নীতি হ'তে পারে

১২ নেলসনের মরণোত্তর বর্ণনা উদ্ধারণ স্বরূপ দ্রষ্টব্য।

না' মুখ্য ভূমিকা গ্রহণ করেছে বলে সর্বত্র ঐ রাগিণীই সোচ্চার। নাট্য-সংঘাত, বলাবাহুল্য, এখানে অবহেলিত হওয়াই স্বাভাবিক।

নাট্য-শৈলীর দিক থেকে বিচার করলে লুই ম্যাকনিস অডেন পন্থী। ডি. এইচ. লরেন্সের নাটক 'ডেভিড'-এর রাজা সল যেন 'অন্ধ বিধাতা'র প্রতিনিধি। রুবিনষ্টিন-এব 'ব্রিটানিয়া কলিং', গর্ডন ডেভিউট-এর 'ভ্যালিরিয়াস' এবং আর. সি. সেরিফের 'দু লং সানসেট' একই বিষয়ে লেখা তিনটি উল্লেখযোগ্য নাটক। এ্যাবার ক্রস্টির কাব্য-নাটকে কাব্য ও বাস্তবিকতার দূবৃত্তকে সংকোচন করে ব্রাহ্ম ভাসের ছন্দকে আধুনিক প্রয়োজনের উপযোগী করা হয়েছে। কিন্তু নাট্য-সংঘাত ও চরিত্র-চিত্রণের দুর্বলতার জন্য নাটকীয় রস গাঢ়তা লাভ করেনি। তাঁর 'ডেবরাহ', 'এ্যাগব', 'এণ্ড অভ দ্য ওয়ার্ল্ড', 'দ্য স্টেয়ারকেস', 'দ্য ডেজার্টাব', 'ফিনিক্স' ও 'দ্য সেল অভ সেন্ট টমাস'—এই কয়টি নাটক ইংলণ্ডের নাট্যানুরাগী মহলের কাছে বিশেষ পরিচিত।

'যে জগৎ আমি জানতাম, বাসযোগ্য সেই জগৎ ১৯১৪ খ্রীষ্টাব্দে মিলিয়ে গেছে। তখন থেকে আমরা সবাই বিশাল এক উন্মাদ আশ্রমে বেঁচে আছি আর মৃত্যুর দুর্গন্ধ পেয়ে ঘৃণা ও প্রতিহিংসায় চীৎকার করে উঠছি।' জে. বি. প্রিস্টলীর 'মিউজিক এ্যাট নাইট' (ii)-এর এই কথাগুলি প্রিস্টলীকে (১৮১৪—) বুঝতে সাহায্য করবে। তিনি ত্রিশটিরও বেশি নাটক লিখেছেন—সুখান্ত, কৌতুকী, ঘরোয়া, স্বভাববাদী। 'জনসন ওভার জোর্ডান'কে স্বভাববাদী নাটক বলা হলেও 'মর্যালিটি প্লে' বলাই বেশি ঠিক হবে। তাঁর আরো কয়েকটি নাটকের নাম 'টাইম এ্যাণ্ড দ্য কনওয়াইস', 'ডেনজারাস কর্ণার', 'দু লং মিরার', 'ডেজার্ট হাইওয়ে', 'দে কেম টু এ সিটি', 'হোম ইজ টুমরো'।

সংস্কারক ও সাধারণ নাগরিক—প্রিস্টলীর এই দুই রূপই তাঁর নাটকে ধরা পড়েছে। ইয়র্কসায়ারের কর্কশ কৌতুক সর্বত্র সরব চরিত্রগুলি সুপরিচিতি, সংলাপ তীক্ষ্ণধার, প্লটের গ্রন্থিমোচন-কৌশল

প্রশংসনীয়। কিন্তু আধিবিভক (metaphysical) সমস্যাতে নাটকের বিষয় করার জন্য যে অন্তর্দৃষ্টির প্রয়োজন তার অভাবই তাঁকে সুধী সমালোচকদের কাছে অবহেলিত করেছে।

স্বভাববাদী নাটকেব পবীক্ষা-নিবীক্ষায় সম্প্রতি পবলোকগত মার্কিন নাট্যকার, নাট্য-বিশারদ এলমার রাইস উল্লেখযোগ্য। তাঁর দুটি নাটক স্থায়ীভাবে দাবী করতে পারে। 'এ্যাডিং মেসিন' নাটকের মাধ্যমে জার্মানী-জাত অভিব্যক্তিবাদী নাট্যশৈলীকে মার্কিন অর্থে, মার্কিন মঞ্চে উপস্থিত করার প্রথম কৃতিত্ব তাঁরই। প্রধান চরিত্র মিষ্টার জিবো নাট্য-শ্লেষাস্পদ, বেজিমেমটেড্, সোসাইটীব করণ সৃষ্টি। অথ নাটক 'স্ট্রীট সিন' মার্কিন মঞ্চে স্বভাববাদী নাটকের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এই প্রসঙ্গে অবশ্য ক্লিফোর্ড ওডেট্‌স্ ও জর্জ কফ্‌ম্যান-এর নাট্য-সৃষ্টিও স্বরণযোগ্য। '৩ গ্রুপ থিয়েটার' সংস্থার দুটি জ্যোতিষ্ক এঁরা। (এঁদের নাট্যসৃষ্টি সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা করেছেন Harold Clurman তাঁর *The Fervent Years* নামক পুস্তকে।)

জেম্‌স্ বেরী (১৮৬০-১৯৩৭) তাঁর 'পিটার প্যান' নাটকের জনপ্রিয়তায় আন্তর্জাতিক খ্যাতির অধিকারী হ'য়েছেন। নাটকের আর একটি নাম '৩ বয়স নেভার গ্রু আপ'—নামটি নাট্যকারের স্বরূপ বর্ণনা বলে অনেকে মন্তব্য করেছেন। বেরীর আরো দুটি নাটক—'ডায়ার ক্রটাস' ও 'এ্যাডমিরেব্ল্ ক্রিসটন' বহু-আলোচনায় ধন্য। পরীরাজ্যের মিষ্টি রূপকথাব 'অথ কোথা, অথ কোনখানের' আবেশ বিচিত্র অনুভূতির সৃষ্টি করে। টেরেন্স রাটিগান ও জেম্‌স্ ব্রিডির নাটকেও লোকায়ত দর্শনের ছায়া। গ্রাহাম গ্রীন (ব্রাইটন রক), ক্লিমেন্স ডেন ('উইল সেক্সপীয়র' ও 'এ্যাডাম্‌স্ অপেরা') পিটার উস্টিনভ ('৩ বানবেরী নোজ', 'ফ্যামিলী ট্রি' শ্রেণীর নাটক, 'মাইল স্টোন্‌স্' ও 'ইনডিফাবেট সেফার্ড' যেমন।) এই সব নাটক বিস্তৃত আলোচনার অপেক্ষা রাখে।

ডবলু. এ. অডেন আধুনিক জীবনকেই কাব্য-নাট্যে প্রতিবিস্তিত

করেছেন। তাঁর নাটিকা ‘দু ডাল অভ ডেথ’ প্রাকৃত ও অতিপ্রাকৃতের সঙ্গে ব্রিটিশ সমাজবাদ ও কার্ল মার্কস-এর মিলন ঘটিয়েছে। এই নাটিকায় নৃত্য ও সঙ্গীতের আকর্ষণও কম নয়। ইশারউডের সহযোগিতায় লেখা ‘দু ডগ বিনিদ দু স্কিন’ আধুনিক যুরোপীয় সভ্যতার পটভূমিতে লেখা প্রহসনাত্মক জীবন্ত বাস্তব : সরকারী ফাঁসির বর্বরতা, পানশালার যৌন উদ্দামতা, নাইট ক্লাবের নগ্ন প্রদর্শনী, পাগলাগারদের অসহ জীবন ইত্যাদি তীক্ষ্ণ শ্লেষ-জর্জরিত ছবি। নায়ক ফ্রান্সিস অন্তিমে সকলকেই অস্বীকার করবে। সে বহুদিন ব্যবহৃত কুকুরের ছদ্মবেশ যেই উন্মুক্ত করবে তখনি সকলে পশুতে পরিণত হয়ে যাবে। নাটকের ভাষায় পদ্ম ও গছের সূষ্ঠু সংমিশ্রণ। ‘অন দু ফ্রনটিয়ার’-এ অতিনাটকীয়তার বাস্তবতা প্রথমে স্তম্ভিত করে। পর্দা উঠতেই দেখা যাবে কোরাসের মাধ্যমে আট-জন শ্রমিক দলবদ্ধভাবে যেন কারখানার গেট খোলার জন্য অপেক্ষা করছে :

দেওয়ালের ঘড়ি বিদ্যুতে করে টিকটিক

ভাইটি আমার শবীব মন যে বেটিক

সাইরেন বাজে আটটায় আর দুপবে

বোনটি বিদায়, শীঘ্রই যাব মৃত্যুলোকেব স্বদ্রে।

কাব্যের বিষয়বস্তু অতিবাস্তব—ব্যাঙ্ক মালিক, মিল মালিক, কাঁটা তার, মোটর গাড়ীর চাকা, হাত বোমা, সবই আছে। কিন্তু ‘এ্যাসেন্ট অভ এফ. সিক্স’ (*Ascent of F. 6*) নামক ছ’ অঙ্কের ট্রাজিডিতে বাস্তবতা ও সান্বেতিকতার সুসম সমন্বয় দেখা যায়। একটি রান্সসী পর্বত (এফ. সিক্স) বিজয়কে কেন্দ্র করে নাটকের কাহিনী গড়ে উঠেছে। পর্বতারোহী দলেব নায়ক, ‘scholar and man of action’, মাইকেল র্যানসাম আচম্বিতে থেমে গেলেন তুষারাবৃত এক (তিব্বতী ?) মঠের সামনে, শেষ পর্যন্ত অবশ্য তিনি শীর্ষে পৌঁছাতে সমর্থ হলেন। সেখানে এক রহস্যময়ী নারীর (যিনি

আসলে র‍্যানসামের জননী) পদতলে তাঁর মৃত্যু। (ইবসেন-এর 'পীয়ের জিট'-এর পরিণতি স্মরণীয়)। এ'র ঐক্যতান মন্তব্য তাদের জীবনের বৈচিত্রাহীনতাব প্রতিভাস। নেতৃত্বের সাফল্য ও ব্যর্থতার প্রতীকী কল্পনা বৈশিষ্ট্যের দাবী রাখে। ইডিপাস কম প্লেজের স্পর্শও আছে। 'দু ডাঃ বিনিদ ডা 'স্কন' নাটকের বাগ্‌পবিমণ্ডল কখনো আন্তরিকতায় কাব্যময়, আবার কখনো কৌতুকে উজ্জ্বল। এই নাটকে এক বাবনাবী মৃত্যু দণ্ডে দণ্ডিত এক তরুণের 'এ্যাডনিস' আদিকপের উপলক্ষ্যে গেয়ে উঠবে,—

উনিশের বেশি হয়নি বয়স তার

ভিটামিন 'এ'তে ভবাট শরীরে ঘাব।

আবার 'অন দু ফ্রনটিয়াব'-এ গল্পভাষায় কাব্যের আবেগ : 'মহিলাগণ (কিন্তু আপনাদের ভগ্নী বলে ডাকব ?) জাতীয় শোকের এইদিনে, আমার নাবী হৃদয় আপনাদের জন্ত রক্তাপ্লুত হচ্ছে, আমিও তো সম্মানের মা !' তবে অডেনের নাট্যভাষায় আবেগগত গভীরতার সঙ্গে বৌদ্ধিক বিশ্বাসের সাযুজ্য ঘটেছে। ইশাবউড ও অডেন গোষ্ঠীর এককালীন সভ্য স্টিফেন স্পেনডার 'ট্রায়াল অভ এ জাজ' নাটকে জার্মানীর লাল কালো বন্দীদের কোবাসের প্রতীকী অনুপ্রবেশ ঘটেছে ফাসীবাদ ও অস্থায়ী বাজনৈতিক মতবাদের আধুনিক পটভূমিকায়।

বিচারের মৃত্যুই আলোচ্য নাটকের মূলকথা। রাজনৈতিক চাপে পড়ে এক বিচারক নাৎসী ও ফাসী সৈন্যদের কয়েকজনকে এক ইহুদী হত্যার জন্ত যে সাজা দিয়েছিলেন তা পাণ্টে দিতে হ'ল। অথচ অল্প দোষে দোষী কিছু সাম্যবাদীকে গুলি শাস্তি দিলেন। বিচারকের বিচার হ'ল অচিরেই। তাঁর মৃত্যুবরণ অবশ্য বীরোচিত। নাটকের কাব্যছন্দের গতি সাবলীল নয়, তর্ক-বিতর্কে ভারাক্রান্ত। সংলাপের কাব্যবংকার সমতাহীন। অনেক সময় সাধারণ শ্রোতার শ্রুতিগোচর নয়। অবশ্য ব্যতিক্রমও আছে। সর্বোপরি একটি

বলিষ্ঠ সঙ্গীতের প্রতিধ্বনি মনকে উদ্বেজিত ক'রে রাখে। সেসিল ডে লিউস-এর 'নোয়া এ্যাণ্ড দ্য ওয়াটাস' নাটকেও সাম্যবাদী বিপ্লবের জয় ঘোষণা। ইংলণ্ডে রচিত অল্প কয়েকটি সাম্যবাদ-উদ্ভূত সার্থক নাটকের মধ্যে গণ্য এই নাটক।

প্রথমেই যে গুণটি ক্রিস্টোফার ফ্রাই-(১৯০৭—)-এর নাটক 'ভেনাস অব্‌জারবড্‌' ও 'দ্য লেডি ইজ নট ফর বানিং'-এ চোখে পড়ে ও মনকে স্পর্শ করে তা হ'ল যাহু ভাবাব মন-রঞ্জিনী শাব্দিক-বিদ্যাস। প্রতিটি লাইনই যেন রূপসী ও তার অঙ্গে অঙ্গে হীরক-চূর্ণের দ্ব্যতি। নীল আকাশে বিদ্যুৎ চমকেব মতই স্বর্গ-লুপ্তিত উপমা-অলঙ্কারের আকস্মিক অনুরণন। অসাধু বেলিফ বিডবেক তার কণ্ঠ্য পারপেটুয়া অনেক বছর পবে প্রথম আমেরিকা থেকে ফিরে আসায় উচ্ছ্বসিত :

‘আজ সকালে আমার মন
নেবুলা সম হাঙ্কা এখন।’

‘কুমাবীত্বের চোখ-ধাঁধানো তুধাব ঝড়’, ‘মৃত্যুর রঙে পাতাগুলি হ'ল রাঙা’ ইত্যাদি মধ্যবয়স্ক, সুসংস্কৃত ডিউকের উক্তি সচ্ছতায় মুক্তা-উজ্জ্বল।

‘ভেনাস অব্‌জারবড্‌’-এর কাহিনীতে কিছু বৈচিত্র্য আছে। সত্ত আমেরিকা ফেরৎ পারপেটুয়ার প্রেমে ডিউক (যার তিনটি ভূতপূর্ব রক্ষিতা তখনও তাঁর জগ্‌ অপেক্ষমানা) ও তাঁর পুত্র উভয়েই কাতর হ'ল। তারপর ডিউকের রক্ষিতাদের অগতমা রোজাবেল ফ্লেমিং-এর ঈর্ষায় তাঁর ঘরবাড়ী পুড়ে যাবে এবং তাঁর ও পারপেটুয়ার জানলা গলিয়ে পলায়ন। জাপানী লণ্ঠনের আলোয় জোনাকি-জ্বলা বাগানে ডিউক তাঁর পুত্রের হাতে পারপেটুয়াকে সমর্পণ করবেন। বাকপটুতা ব্যতীত ফ্রাইয়ের আর একটি গুণ ইচ্ছাকৃত bathos সৃষ্টি। ডিউক ও তাঁর এক রক্ষিতার ‘গ্রহণ’ মুহূর্তে তাঁদের ভূমিকা সম্বন্ধে কথাবার্তা উল্লেখযোগ্য :

জেসী : চাঁদ যখন সরে যাবে সে কি আমাদের তার ছায়া থেকে বেরিয়ে আসতে দেখবে? আমরা কি সত্যি চাঁদের মতই সুন্দর, প্রায়টা চাঁদের দিকটা ভেবে বলছি।

ডিউক : আমাদের তো ধার করা কিরণছটা। তবু আকাশের এত গ্রহ, নক্ষত্রের গুচ্ছ গ্রহন-মাঝে জেসী তুমি জ্বল জ্বল কর।

জেসী : তুমি তো আমায় আত্ম-সচেতন করে তুলছ।

ডিউক : আমরা হেথায় যেন নোংরা প্লেটেব মত নিম্প্রভ, আর হোথায় কত চমকাই। এটাও বিচার্য।

এস স্বর্গের কাছাকাছি... . আলাদা ধরলে আমাদের কাদার দিকে তাকিয়ে থাকা; শুধু দুজনে, একত্রে, দূব থেকে, আলোয় আমরা বেড়ে উঠব।.....

জেসী : ভাবতে ভাল লাগে—আমি যেন হেথায় কোন সুন্দর তরুণ দম্পতির চোখে এক টুকরো আলো। তাবা বলবে, 'ঐ যে সেই বড় ভল্লুকটা', আর ঐ দেখ বুড়ী জেসী, চারিংক্রশ হোটেলের ঠিক ওপরে, নিচের দিকে বেকে দাঁড়িয়ে।

অবশ্য এই বাক্যসজ্জা ও anti-climax একটি উদ্দেশ্য সাধনের উপায়মাত্র। উদ্দেশ্য হ'ল 'ভেনাস অবজারবড'-এ বাঞ্ছিত প্রভাবের একটি সামগ্রিক পরিমণ্ডল রচনা করা। এই নাটকে কোন তিক্ততা নেই; নেই কালাতিক্রম পথে কোন বিরুদ্ধ সংগ্রাম। আছে ধ্বনিত যৌবন ও বসন্তের শেষ রাগিনীর সুর। মমের 'লার্জার ছান লাইফ' ('থিয়েটার') নাটকের সঙ্গে এই নাটক তুলনীয়, বিশেষ ক'রে ডিউকের অবাস্তব ও কৃত্রিম স্বকল্পিত জগতেব সঙ্গে মমের অভিনেত্রী জুলিয়া ল্যামবার্ট-এর জগৎ তুলনা করা চলে।

নাটক যে মহৎ সাহিত্যের প্রাসাদ কোঠায় পৌঁছতে পারে তার প্রমাণ ফ্রাই-এর নাটক 'এ স্লিপ ফর প্রিজনার্স'। অবশ্য নাটকটি আমেরিকা ও ইংলণ্ডের গীর্জাঙ্গণে অভিনীত হওয়ায় জনমনোরঞ্জে ব্যর্থ হয়েছে। প্রতীকধর্মী নাটকের গাঠনিক পুনরুজ্জীবিত কিছুটা দায়ী, আর অংশত দায়ী সংলগ্ন গীর্জার প্রার্থনা সঙ্গীতের বাধায়

অভিনেতাদের অসুবিধা। মুক্তাঙ্গনের স্বাধীন পরিবেশে দর্শকের আনুষ্ঠানিক অংশ গ্রহণেই মনে হয় আলোচ্য নাটকের অভিনয়ে অধিক সার্থকতা। নাটকের চরিত্র কেইন ও আবেল, এব্রাহাম ও আইজাক, ডেভিড ও এ্যাবসালম, শাদ্রাক, মেশাক, আবেদ নেগো—সকলেই সূচিক্রিত, যদিও মাঝে মাঝে অনাবশ্যক আধ্বিবিশ্বক (metaphysical) বোঝায় ভারাক্রান্ত মনে হয়। কিন্তু একটি স্বপ্ন-কৌশলের সূতোয় তারা সহজে বাঁধা নেই—যার দ্বারা সৈন্য শিবিরের পিছনে এক গীর্জার চারটি যুদ্ধবন্দী পর্যায়ক্রমে পরস্পর আবদ্ধ স্বপ্ন দেখবে ও যার মাধ্যমে তারা বাইবেলের নানা চরিত্রের ভূমিকায় অভিনয় করবে। স্বপ্নের গতি অবশ্য সেই পথে নির্বাধ নয় যেখানে নাট্যকার বাঁচার নতুন পথ দেখাচ্ছেন বা খ্রীষ্টীয় আদর্শকে সমর্থন করেছেন। নাট্যকারের সমস্তার সংজ্ঞা নিরীক্ষা তাঁর নিজের ভাষায় জানাই :

To be strong beyond all [evil] action is the strength
To have. But how do men and forbearance meet ?...
But where, in the maze of right and wrong,
Are we to do right action ?

‘লেডিজ্ নট ফর বার্নিং’ কিন্তু দর্শকদের কাছে প্রশংসা পেয়েছে। কারণ এই নাটকে কাব্য ও কৌতুক অনেকদিন পরে বন্ধুভাবে হাত মিলিয়েছে। যদিও ফ্রাই-এর স্বভাবে কাব্য ও কৌতুক ছুয়েরই অতিরঞ্জন। তাই এলিয়ট একদা সকৌতুক মন্তব্য করেছিলেন, ‘If the youngman wants to be a poet, he must first learn to be less poetical.’। তুলনামূলকভাবে বিচার করলে এর চরিত্র চিত্রণ ও নাট্যকর্ম অনেক দুর্বল। কবিতার পংক্তি রচনায় ও শব্দচয়নে নাট্যকার অভিনেতার সংলাপ কথনের সুবিধা-অসুবিধার প্রতি লক্ষ্য রাখেন নি। তিনি নিজেই ভূমিকায় স্বীকার করেছেন ‘written down this way because I find it convenient’.

‘ভেনাস অবজারব্‌ড্‌’, ‘লেডিজ্‌ নট ফর বার্নিং’ ও ‘এ ফিনিক্স টু ফ্রিকোয়েন্ট’—তিনটি নাটকেরই এই সমষ্টি। ফ্রাই-এর মূল উদ্দেশ্য নাটকের মধ্যবিন্দুতে একজন মুখপাত্র থাকবে যে ঘোষণা করবে জীবন একটা বিরাট অলৌকিক ঘটনা; যেখানে আছে আনন্দ, আছে বিশ্বাস। তবে এ আনন্দ আর বিশ্বাস অভিব্যক্ত হবে আধুনিক কাব্য-শৈলীর বিচিত্র কথামালায়। ‘৩ লেডিজ্‌ নট ফর বার্নিং’-এর নায়ক মেনডিপ্‌ বলেছে :

‘...Flesh

Weighs like a thousand years, and every morning
Wakes heavier for an intake of uproariously
Comic dreams which smell of bane’.

অথবা :

‘If existence will

Molest a man with beauty, how can he help
Trying to impose on her the boundary
Of his two bare arms ?’

কাব্য-নাট্যের দ্বিতীয় মহাযুদ্ধোত্তর বেনেশাঁসে আর যে কয়জনের নাম উল্লেখযোগ্য তাঁরা হলেন রোনাল্ড ডানকান, নর্মান নিকলসন, এ্যানি রিডলার, পিটার যেটস্‌, ম্যাক্‌ডোনাঘ, চার্লস উইলিয়ামস্‌, জন হিদ্‌, ম্যাকনিস ও রবার্ট বোন্ট।

রোনাল্ড ডানকান-এর ‘৩ আনবেরিড ডেড’ কয়লা খনির ধর্মঘটকে বিষয়বস্তু করে রচিত নাটকগুলির মধ্যে শ্রেষ্ঠ নাটকরূপে পরিগণিত। তাঁর অপর একটি নাটক ‘দিস ওয়ে টু ৩ টুম্‌’কে তিনি নিজে ‘masque’ বলেছেন। রেমণ্ড উইলিয়ামস্‌ এই নাটকটিকে অপছন্দ করেন, তবু তাঁরই মতে নাটকে আছে ‘qualities of showmanship...merited commercial success’। কাব্য-নাট্য সম্পর্কে ডানকান-এর একটি মত এখানে উল্লেখ করা অবাস্তর

হবে না : 'It is the function of the theatre to express not merely what a character would say in a given situation, but what he might say if he were given a poet's power of expression.' ক্রিস্টোফার ফ্রাই-এর টমাস মেনডিপের চিন্তা-বিলাস মনে পড়ে, 'what a wonderful thing is metaphor !' সেক্সপীয়রের 'রিচার্ড দ্ব সেকেণ্ড'-এর ললিত অনুভূতির কল্পনা-ছবিগুলিও স্মরণীয়।

'দু ওল্ড ম্যান অভ দ্য মাউনটেনস্' নাটকটিই বোধহয় নর্মান নিকলসন-এর সবচেয়ে জনপ্রিয় নাটক। ওয়েস্টমর ল্যাণ্ডের পটভূমিকায় ইলিজা'র কাহিনীব আবেদন ও গ্রামীণ ভাষার নাটকীয়তা মারক্যুরি থিয়েটরে একদিন প্রচুর দর্শক আকর্ষণ করতে সমর্থ হয়েছিল। দর্শক আকর্ষণে অসমর্থ হলেও নিকলসন-এর 'প্রফেসি টু দ্য উইণ্ড' নাটকেব মৌলিকতা ও নাটকীয় সম্ভাবনা, বিশেষ করে কল্পিত ভবিষ্যতের পরমাণু-অধ্যুষিত সভ্যতার ছবিটি মনে রাখবার মত।

এ্যানি রিডলার-এব বাইবেলীয় কাহিনী 'কেইন' নাটকে এবেল-এর হত্যা-দৃশ্যটি নাট্যকারেব শক্তি ও কল্পনার পরিচয় বহন করে। কিন্তু কৌশলে উৎকর্ষা সৃষ্টি, অতর্কিত আক্রমণ, পরক্ষণের অনুতাপ যখন নাটকে জমিয়ে তোলে তখন কেইনের সঙ্গে ইভেব পরবর্তী সাক্ষাৎ ও সংলাপ নাটকীয় গতি ও উত্তেজনাকে হঠাৎ-ই যেন শ্লথ ও শীতল করে আনে। একটি সংলাপেব আরম্ভে আছে ইভের প্রশ্ন : 'where is Abel ?' ও-এর উত্তরে, 'Abel is dsad' ইত্যাদি দীর্ঘ সাত লাইনের ভাষণ, যখন ইভকে একমুহূর্তের জগ্য কোন শব্দ উচ্চারণেরও সুযোগ দেওয়া হয়নি। এ যেন বিতর্ক সভার দৃশ্য, নাটক নয়। রিডলার-এর 'দু স্যাডো ফ্যাক্টরী' নাটকের মৌলিকত্ব প্রশংসিত হয়েছে। অনেকটা 'নেটিভিটি প্লে'র মত। একজন সমালোচকের মতে : 'the most important movement in

the theatre today...a reaffirmation of the poetic aspect of our common life’। আরেকজন বলেছেন, ‘it is a parable of a would be progressive director’।

ডোনাঘ ম্যাকডোনাঘ-এর ‘হাপী এ্যাজ ল্যারী’, পিটার য়েটস্-এর ঐতিহাসিক পত্ন-ছন্দের পরীক্ষা-সবল ‘৬ এ্যাসাসিন’, লুই-ম্যাকনিস-এর ‘৬ ডার্ক টাওয়ার’, ‘আগার মিক্সড’ (গত্ন-ছন্দের কাব্য-নাট্য), চার্লস উইলিয়মস্-এর ‘টমাস ক্র্যানমার অভ ক্যান্টারবেরি’ ও হিদম্‌টবস্-এব ‘টকিং টু এ্যাস’ ও রবার্ট বোন্ট-এর ‘এ ম্যান ফর অল সিজনস্’ (গত্নে লেখা কাব্য-নাট্য) কাব্য-নাট্যের ইতিহাসে উল্লেখযোগ্য অবদানরূপে বিবেচিত হয়।

দুঃখের বিষয় ইংলণ্ডের রঙ্গমঞ্চে কাব্য-নাট্যের জনপ্রিয়তা ক্রমশঃ ক্ষীণতর হয়ে আসছে। ১৯২৮ সালে ‘এ ডায়ালগ অন ড্রাম.ক পোয়েট্রি’তে এলিয়ট যে কথা বলেছেন সে কথা যেন নাট্যরসিক মহল ভুলে না যান : ‘the tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial, if we want to get to the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.’

কাব্য-নাট্য ও এলিয়ট

টমাস স্ট্যানস্‌ এলিয়ট (১৮৮৮-১৯৫৩)-এর সমালোচনার অন্তঃশীল ঐতিহ্য চেতনা, নৈব্যক্তিক মতবাদ ও ‘পোড়ো জমি’র (*The Waste Land*) আধুনিক কাব্য শৈলী আমাদের দেশের নবযুগের লেখকগোষ্ঠীকে একদিন গভীবভাবে প্রভাবিত করেছিল। রবীন্দ্রনাথ থেকে বিষ্ণু দে ও হাল আমলের কিছু কবি তাঁর কবিতার অনুবাদ করেছেন, বিশেষ করে ‘পোড়ো জমি’র দু-একটি সার্থক বাংলা রূপান্তর সম্প্রতি চোখে পড়েছে। মাত্র ইদানীং তাঁর নাটক সম্বন্ধে সামান্য একটু কৌতূহলও দেখা দিয়েছে। কিন্তু ইংলণ্ডে বহুপূর্বেই এলিয়টকে আধুনিক কাব্যনাট্যের কুলগুরুরূপে বরণ করা হয়েছিল।

এলিয়ট কাব্য-নাট্যের সমর্থনে বহু চিন্তা-উদ্বেককারী নিবন্ধ লিখেছেন, তন্মধ্যে ‘দু পসিবিলিটি অভ এ পোয়েটিক ড্রামা’ (১৯২০), ‘দু নিড ফর পোয়েটিক ড্রামা’ (১৯২৮), ‘এম্‌স্‌ অভ পোয়েটিক ড্রামা’ (১৯২৮), ‘পোয়েট্রি এ্যাণ্ড ড্রামা’ (১৯৫০) ও ‘দু থিং ভয়েসেস্‌ অভ পোয়েট্রি’ (১৯৫৩) বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। উৎসাহিত হ’য়েছেন আধুনিক কাব্য-নাট্য রচয়িতারা, তবে এলিয়টের কাব্য ও নাটক তথা কাব্য-নাট্য আন্দোলনকে যিনি মঞ্চের মাধ্যমে জনপ্রিয় করেছেন সেই ই. মার্টিন ব্রাউনকে আমাদের স্মরণে রাখতে হবে।

য়েট্‌স্‌-এর মতই এলিয়ট গীতিকবি ও নাট্যকার বটে, তবে য়েট্‌স্‌ ‘ডেরড্রে’ ও ‘দু কাউন্টেস্‌ অভ ক্যাথলীন’-এ যা পারেন নি, এলিয়ট তা করতে পেরেছেন। উনিশ শতকের প্রথম ভাগের অলংকার-বংকৃত বাগ্মিতার মঞ্চ-প্রথা, বর্ণাঢ্য বাক্‌ প্রকরণ ও সঙ্গীতময়তা, লোকভাষা-স্পর্শহীন বহুলতা পরিহার ক’রে তিনি কাব্যশৈলীকে যুগচিন্তার সাময়িকতার সঙ্গে আধ্যাত্মিক আদর্শের চিরন্তনতার সমন্বয়-সাধনের উপযোগী ক’রে তুললেন। তাই এলিয়টের নাটক সম্বন্ধে

ইংরেজী এবং অন্যান্য য়োরোপীয় ভাষায় অনেক বিদগ্ধ আলোচনা হ'য়েছে, হচ্ছে ও হবে। বর্তমান নিবন্ধের পরিপ্রেক্ষিতে তাঁব কয়েকটি খ্যাতনামা নাটকের বহিরে'খাই শুধু স্পর্শ করা হবে, গভীরে যাওয়া সম্ভব হবে না।

এলিয়টের প্রথম নাটক 'সুইনে এগোনিস্টিস্' দক্ষিণ সমুদ্র-তীরবর্তী 'কুস্তীর' দ্বীপের রোমানকে ভিত্তি ক'রে ব্যঙ্গ কৌতুকের নক্সা। এখানে যৌন কামনা ও নবমাংসভক্ষণ প্রথার একাত্মীকরণ হ'য়েছে। 'জ্যাজ'-মত্ততা, বশু 'টম্‌টম্' তাল ও অবাধ যৌনচারিতা যদি আধুনিক জীবন হয় তা'হলে কি শুধু জন্ম, মৈথুন এবং মৃত্যু ('birth and copulation and death')—এই নিয়েই অস্তিত্বের পরিধি? প্রবক্তা সুইনের শেষকথাটুকু ভাবপ্রবণ অধর্মমত্ততায় যৌন-হত্যার স্বীকারোক্তি :

I knew a man once did a girl in
Any man might do a girl in
Any man has, needs to, wants to
Once in a life time, do a girl in. (II)

ফাঁসিব ছঃস্বপ্নের ভয়াবহতায় শেষ দৃশ্যের 'কোরাস'ও তাৎপর্যপূর্ণ :

'And you wait for a knock
and the turning of a lock
For you know the hangman's
waiting for you.'

ছুই খণ্ডাংশের সংযোজন ও আধুনিক কথ্যভাষা ও জ্যাজ ছন্দের সমন্বয়ে গঠিত এই নাটিকাটি বিস্ফোরক পদার্থে ভরস্কর। ('সুইনে এগোনিস্টিস'-এ ইসকাইলাস ও 'সেণ্ট জন অভ দ্য ক্রশ' থেকে উদ্ধৃতি তাৎপর্যপূর্ণ।)

'দু ফ্যামিলী রিইউনিয়ন' ঐ একই ধারায় কল্পিত। হারী তার পৈত্রিক বাড়ী 'উইস্‌উড'এ ফিরে এল। তার স্নায়ুবিকার যে সে

তার স্ত্রীকে হত্যা করেছে। জাহাজ থেকে পড়ে গেছে তাব স্ত্রী? সে সত্যকারের হত্যাকারী কিনা সে কথা প্রমাণিত হয়নি, এক্ষেত্রে সে প্রশ্ন অবাস্তবও। তার মানসিক দ্বন্দ্বই এখানে প্রধান বিবেচ্য। যেমন বায়রণের ‘ম্যানফ্রেড’ নাটকে। ‘গথিক’ উপাদানগুলি, যেমন পাপকলঙ্কিত অতীত, রহস্যময় কার্যকলাপ, অপরাধ, প্রেতাশ্মা-বিস্ত্রিত মহল, ভগ্নস্থপ ইত্যাদি সবই আছে। হারীর যন্ত্রণা শুধু বিবেক দর্শন নয়। সে জানে দূষিত জগত কে আক্রমণ করেছে। যতই সে বাড়ীর কাছে আসে ততই ‘a smell from another world’। আমরা দেখি হারী কেমন ক’রে প্রেত ও প্রকোপসঙ্কুল ভয়াবহতা পবিপূর্ণভাবে অনুভব ক’রে তার কার্যকারণ বিশ্লেষণ করবে এবং অবশেষে, ‘I must follow the bright angels’। এই সুখান্ত উদ্গতি-মনে কবিয়ে দেয় বায়রণের ম্যানফ্রেডের গোল্ডেন ‘কালোন’ ও ফ্লেবারের ‘হাসান’-এব ‘গোল্ডেন জানি’ (‘দাজ্, স্প্যাক জারথস্ট্রা’...নাটকের সিদ্ধান্ত ও স্মরণীয়)।

মনে রাখতে হবে এলিয়টের দুটি মতের দুটি পথ—একটি মানবিক অপরাধি ধর্মীয়। ইতিপূর্বে ‘ওয়েস্ট লাণ্ড’ কবিতায় অতীত যুগের শক্তি ও সৌন্দর্যের এবং অপবপক্ষে, আধুনিক জীবনের ভ্রষ্টাচারকে একই সূত্রে গ্রথিত ক’রে তিনি ভাব ও ভাষা প্রকরণের বিচিত্র প্রয়োগে সফল হ’য়েছেন। আবাব ‘গু ফ্যামিলী রিইউনিয়নে’র মধ্যেও আছে আধ্যাত্মিক চিন্তার ফল্গুধারার সঙ্কেত যা পাপ ও প্রায়শ্চিত্তের কেন্দ্রগত বিষয়কে একটি অর্থবহ পরিপূর্ণতা দান করেছে। ‘হটবাথ’, ‘গ্যাস-ফায়ার’, ‘ডেকচেয়ার’, ‘ককটেল’ ইত্যাদি শব্দের ব্যবহারে আধুনিক পরিবেশ পরিস্ফুট হ’য়েছে। কিন্তু সংলাপের দুটি বাক্যের মধ্যবর্তী অলিখিত প্রচ্ছন্নতাব অর্থও অস্পষ্ট নয়। এই নাটকেব মগ্ন-চেতনের উৎকর্ষা ইবসেনের ‘রসমারসম’কে মনে করিয়ে দেয়। নাট্য-কাব্যের গভ্রময়তা অবশ্য নাটকের দুর্বল অংশ ব’লে নির্দিষ্ট হ’য়েছে।

‘গু ফ্যামিলী রিইউনিয়নে’র পূর্বে তিনি ‘গু রক’ ও ‘মার্ভার ইন গু

ক্যাথিড্রাল' লেখেন। শেষোক্ত নাটকটুকুটি বিষয়বস্তুতে সনাতনী। 'দ্বন্দ্ব' আধুনিক সমাজ ও গীর্জা সংস্থা বিষয়ক বর্ণনা গীতিনাট্য। কোবাসের কাব্যের আড়ালে সতর্কবাণীটি স্পষ্টঃ আমাদের তত্ত্ব অভিজাত্যের আড়ালে লুকিয়ে আছে 'কুকুরের দাঁত' ও 'বিড়ালের নখ'। কিন্তু এরও উপসংহাব আলোর প্রস্তাবন।

১৯৩৫ খ্রীস্টাব্দের সবচেয়ে বড় সাহিত্যিক ঘটনা 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর প্রকাশনা। এটি ক্যানটাবেরী ক্যাথিড্রাল-এর উৎসব উপলক্ষ্যে লিখিত। এখানে কোন নান্দনিক ঐতিহাসিক বস্তুর খেলা নেই। মধ্যযুগীয় একটি ধর্মীয় ঘটনার মাধ্যমে আধুনিক যুগ-চিন্তাকে ব্যাখ্যা করেছেন এলিয়ট। মূলতঃ নাটকটি প্রায় খ্রীষ্টীয় ধর্মতাত্ত্বিক প্রার্থনা অনুষ্ঠানের মত, যাতে দর্শক, শ্রোতা ও পাঠকেরা দ্বিতীয় বা তৃতীয়ভাবে অংশগ্রহণ করে। বেকেট দর্শকদের উদ্দেশ্যে সোজাসুজি ধর্মোপদেশ জ্ঞাপন করবে। চাবজন নাইট দর্শকদের বিশ্বাসভাজন হয়ে তাদেরই অভিনয়ের ভাগীদার করে নেবে। এই নাটকে নবকলেবরে টমাস বেকেটের মৃত্যু পুনঃবর্ণিত। মহান আত্ম-বলির (martyrdom) মূলে শহীদের প্রাণের চেয়েও দৈবের ইচ্ছাশক্তির (will power) কাছে স্বল্পের (will) বিসর্জনই বেশি মূল্যবান। তাই অনেক কাব্যপ্রেমীর মনে হয় আলোচ্য নাটকটির দ্বারা এ যুগে হ্যাংলেটের আবেদন পুনঃপরিবেশিত হয়েছে। শহীদ নায়কের উদ্ভরণ 'from Purpose through Passion to Perception' [ডোনোয়ুর ভাষায়, পৃ. ৮২,] এ কথাই মনে করায়। এ ক্ষেত্রে অবশ্য 'Thomas is the Church', 'the assassins are Society', বেকেট, 'a protagonist of Shakespearean or Greek calibre', সেই ঋষিশূলভ শহীদ-নায়কের প্রতিক্রম যে অহংতন্ত্রী মনোভাবকে জয় করে বীরোচিত আত্মবলির গৌরবলাভ করতে সমর্থ হয়েছে। শ্রীমতী হেলেন গার্ডনারের ভাষায় 'how

christian can die'-এর প্রতিপাদন। নায়কের অন্তর্লোকেই শুধু সংকট-সংঘাত সীমায়িত নয়, কখনো কখনো একোক্তি (monologue) বা আত্মভাষণের মাধ্যমেও উচ্চারিত ও সমাজতত্ত্বেও বিস্তৃত। অপর পক্ষে টেনিসনেব নাটক 'বেকেট'-এ (১৮৮৪) বা তারও পূর্বে লিখিত ডালির ঐ নামীয় নাটকে (১৮৪০) আছে ধর্মীয় সংস্থা ও রাজশক্তির মধ্যে সংঘর্ষের নাট্যক্রিয়া। অপরপক্ষে, 'Murder in the Cathedral transcends the quantity of experience which is not christian.' (ডোনোহু) ও দেখা যায় 'the church struggling against society towards God' (বিচার্ড ব্র্যাকমুর)। আসলে নাটকটি ভক্তিমূলক নীতি-নাট্য বিশেষ, কিন্তু গতানুগতিক পর্যায়ের নয়। দাস্তে-সুলভ উর্ধ্বদৃষ্টির অনন্ত দর্শনের অভিব্যঞ্জনা দৃশ্যান্তরে বিধৃত। পরিচিত অভিজ্ঞতার বাইরে এক সাধু আত্মার আধ্যাত্মিক আত্মদ্বন্দ্বের ভিত্তিতে রচিত এক নাটকোত্তীর্ণ নাটক—কালজয়ী কাব্যগুণে সার্থক।

নাট্যকাব্যের ইতিহাসে আলোচ্যমান নাটকে কোরাসের সার্থক প্রয়োগনৈপুণ্য এলিয়টের প্রতিভাব এক গৌরবময় স্বাক্ষর। এই কোরাসে সোফোক্লিয়ান ট্রাজিডির সংযমের সঙ্গে এলিয়টের বাক্ প্রতিমার সারথ্য নাটকটিকে এ যুগেব শ্রেষ্ঠ নাট্য-কাব্যরূপে পরিগণিত করেছে।^১

১ গ্রীক নাটকে নৃত্যগীতরত স্ত্রী-পুরুষের একটি পৃথক দলের কাজ ছিল মঞ্চের উপরিভাগে নাট্যক্রিয়া সম্বন্ধে দর্শকের মনে দলনেতার নাট্য উৎকর্ষা সৃষ্টি করা। আমাদের প্রাচীন যাত্রায় যেমন 'বিবেক', 'দোহার' ইত্যাদির ভূমিকা বা কিছু পূর্বের নাট্যাভিনয়ে ঐকতানের যে ভূমিকা ছিল। রবীন্দ্রনাথের রাজা নাটকে ঠাকুরদাস দলের যে দায়িত্ব, কোরাসের ভূমিকাও তাই। অতএব স্বাভাবিক ভাবেই কোরাসের দায়িত্ব হ'ল নাট্য-ক্রিয়ার প্রভাব দর্শক ও জ্ঞোতার মনে বিস্তারিত ক'রে দেওয়া। এখানে বিংশ শতকের ইহুধিতার ও অধর্মপ্রবণতার আতঙ্ক প্রকাশই কোরাসের মূখ্য ভূমিকা।

একথা বলছি ডোনোয্যুর মত প্রতিষ্ঠিত লেখকের নিম্নলিখিত মন্তব্যগুলি মনে রেখেই : ‘...is an unsuccessful play’. (p. 76) ‘...the coherence and integrity of the plot... are violated.’ (p. 82) ‘The organisation...is pedestrian.’ (p. 79) ‘Everything after Part One is structurally superfluous.’ (p. 82)।^১

শহীদ হওয়ার প্রলোভন থেকে মুক্তির প্রলোভনকে সহ্য করাই বেকেটের প্রথম কর্তব্য, কিন্তু পরক্ষণেই এই শহীদ-বাসনার শিকার হওয়া : ‘The last temptation is the greatest treason

To do the right deed for the wrong reason.

বেকেট বুঝলেন সম্পূর্ণ আত্ম-সমর্পণের মধ্যোই শহীদ-গৌরব রয়েছে। তাই তিনি স্থির করলেন ‘shall no longer act or suffer, to the sword’s end’, ‘বার্নট নটন’ কবিতাংশেরও একই কথা, ‘release from action and suffering’। টমাস নিজেই স্বীকার করেছেন, ‘the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God and who no longer desires anything for himself, not even the glory of martyrdom.’

নাইটদের ভাষনের ছ’টি উদ্দেশ্য : নাইটদের দ্বারা বেকেট হত্যার ফলে সমসাময়িক রাজনীতির প্রতি নাটকের তাৎপর্যময় ইঙ্গিত এবং ‘shocking the audience out of their complacency,’ *Poetry and Drama* নামক নিবন্ধে যেমন বলেছেন। এই চারজন নাইট চারজন টেম্পটরদের সমান্তরাল প্রতীক—মরালিটি নাটকের ডেভিলদের মত—যাদের মাঝে মাঝে মিউজিক হলের পরিবেশের স্পর্শ দেওয়া হয়েছে। তবে ‘Religious Drama’ সম্পর্কে নিবন্ধে এলিয়ট যা বলেছেন তা মনে রাখতে হবে, ‘The

২ ভ্রষ্টব্য : *The Third Voice*.

religious play is not a substitute for liturgical observance and ceremonial, but something different. It is a combination of religious with dramatic interest.'

রেমণ্ড উইলিয়ামসও বলেছেন, 'Thomas' sermon and the knights' speeches serve only a didactic purpose in the play and are not relevant to the main design।

কোরাসের মাধ্যমে দর্শককে স্বীকার করিয়ে নেওয়া হবে যে, 'the sin of the world is upon our heads; that the blood of the martyrs and the agony of the saints is upon our heads.' তাই Sean Lucy'র ভাষায়, 'the Chorus provide both background and counter point to the action [T. S. Eliot and the Idea of Tradition.]' সে যাই হোক, 'মার্ভার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর বিষয়-কেন্দ্র নিঃসন্দেহে হল মানবের দেবত্বে কপান্তর। 'দ্য এন্স অভ পোয়েটিক ড্রামা নামক নিবন্ধে এলিয়ট তাই বলেছেন, 'What poetry should do in the theatre is a kind of humble shadow or analogy of the Incarnation, whereby the human is taken up into the divine'. এই কাজ 'Contemporaneity' এবং 'antiquity'-কে সমান্তরাল বাখার কৌশলে, প্রাচীন কিংবদন্তীকে আধুনিক পরিবেশে মানিয়ে নিয়ে—'by giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.' জয়েস 'য়ুলিসিস' উপন্যাসে এই কৌশলই অবলম্বন করেছেন, এলিয়ট 'ওয়েস্টল্যাণ্ড'-এ।

ব্যবসায়িক সাফল্যের দৃষ্টিভঙ্গী দিয়ে বিচার করলে একমাত্র ফ্লেকারের 'হাসান' ছাড়া 'ম্যারক্যুরী থিয়েটার' (নটিংহিল) ও

‘ওল্ডভিক’ মধ্যে এত দীর্ঘ দিন ধরে আর কোন নাট্য-কাব্য অভিনীত হবার সৌভাগ্য লাভ করেনি।

এলিয়টের পরবর্তী নাটকগুলির মধ্যে ‘দু ককটেল পার্টি’ স্বমর্যাদায় বিশিষ্ট। এই নাটকে এলিয়ট তাঁর লৌকিক ও আধ্যাত্মিক দুটি জীবন-দর্শনের সমন্বয় করেছেন। স্মার হেনরি হারকার্ট-রাইলির চরিত্র আধুনিক মনস্তত্ত্ব ও সনাতন পুরোহিত-কলার দ্বৈত-রঙে রঞ্জিত। কিন্তু বিজ্ঞান ও গোড়া মতবাদের সমন্বয় সাধন প্রচেষ্টা এখানে ব্যর্থ হয়েছে। এক মধ্যবয়স্ক ব্যারিস্টার এডওয়ার্ড চেম্বারলিন কল্পনা করছেন যে অল্প বয়স্ক সিলিয়া কপ্পল স্টেনের প্রেম-মুগ্ধ তিনি। কিন্তু তাঁব স্ত্রী যখন পার্টির দিন বিকালে তাঁকে ছেড়ে চলে গেলেন, তখন এডওয়ার্ড আবিষ্কার করলেন সিলিয়ার প্রতি তাঁর প্রেম অনর্থক আসক্তি। অবশ্য তিনি তাঁব স্ত্রীকেও ভালবাসতে পাবেন নি। আসলে তিনি কাউকেই ভালবাসতে পাবেন না। এত বেশি বকম আত্মকেন্দ্রিক মানুষের পক্ষে অপরের সুখশান্তির প্রতি মন দেওয়া সম্ভব নয়। কিন্তু স্ত্রী লাভিনিয়া ফিরে আসতে তিনি যখন এক মনস্তাত্ত্বিকের কাছে গেলেন (স্মার রাইলী) তখন দেখা গেল এডওয়ার্ড সম্পূর্ণ স্বাভাবিক হয়ে গেছেন। লাভিনিয়াও জটিল চরিত্র নয়। ছ’ একটি উপদেশেই তিনি ভারসাম্য ফিরে পেলেন। ফ্রাই প্রসঙ্গে আগেই বলা হয়েছে এলিয়ট ফ্রাইকে পবামর্শ দিয়েছিলেন নাটকে কবিদের আবেগকে একটু কম করতে—কীটস্ যেমন শৈলিকে তাঁর বিস্তারিত পাখাকে একটু গুটিয়ে আনতে পরামর্শ দিয়েছিলেন। এলিয়ট নিজে কিন্তু অনেক সময় ঐ নীতি রক্ষা করতে পাবেন নি। ‘দু ককটেল পার্টি’র ভাষা সম্বন্ধে তিনি বলেছেন এই নাটকে তিনি কাব্যিক ভাষা পরিহার করেছেন।^৩

এই নাটক থেকে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করে প্রমাণ করা যায়
সর্বত্র তিনি তাঁর ঘোষিত সঙ্কল্প অনুসরণ করেন নি।

‘Where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.’

* * *

‘The voice returns like the insistent out of tune
Of a broken violin on an August afternoon.’

* * *

‘Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room.’

এই প্রসঙ্গে ডেনিস ডোনোয়ু দ্বিতীয় অঙ্কে সিলিয়ান ও
হেনরীর কথাবার্তায় সিলিয়ার সংলাপ উদ্ধৃত করেছেন।^৪

নিম্নলিখিত কথাবার্তার বিষয় আপাততুচ্ছ হলেও কাব্যলোকের
রহস্য-নিঃস্বাস-মুখর বিচিত্র পক্ষধ্বনি দূরশ্রুত। অপরাহ্নে এডওয়ার্ডের
বাড়ীতে পার্টি চলছে। সুরাপাত্রেব বন্বনা, পরচর্চা, কৌতুকহাস্য,
সুসজ্জিত নরনারীর আনাগোনার মাঝখান থেকে জানা গেল
লাভিনিয়া উধাও। তখন পার্টির এক অংশের বাক্যালাপ :

আলেক্স : ডেলিয়া ভেরিনডাব ? তারই তিনটি ভাই ছিল না ?

জুলিয়া : ক’টি ভাই ? ঐ মনে হয় দু’জন।

আলেক্স : না, তিন ভাই ছিল। কিন্তু তৃতীয় ভাইকে জানতে পারবে না।

তাকে তারা স্তব্ধ ক’বে রেখেছিল।

জুলিয়া : ওহো, তুমি তার কথা বলছ।

আলেক্স : সে তো একটা জড়ভরত ছিল।

জুলিয়া : আবে না, জড়ভরত নয়। নিরীহ মানুষ।

আলেক্স : তবে তাই, নিরীহ।

জুলিয়া : খুব ভাল ঘড়ি সারাতে পারত, আব অদ্ভুত শ্রবণ শক্তি। আমরা
দেখা একমাত্র লোক যে বাহুর ডাক শুনে পেরে।

পিটার : বাহুড়ের ডাক শোনা ?

জুলিয়া : সে বাহুড়ের ডাক শুনতে পারত।

সিলিয়া : কিন্তু তুমি কি ক'রে জানলে যে সে বাহুড়ের ডাক শুনতে পাবত ?

জুলিয়া : সে তাই বলত। আমি তাকে বিশ্বাস করতাম।

সিলিয়া : কিন্তু সে যদি এত... ...নিরীহ-ই ছিল, তাকে বিশ্বাস করলে কি ক'রে ? সে হয়ত এটা কল্পনা কবত।

জুলিয়া : ডারলিং সিলিয়া, এত সন্দেহেব দরকাব নেই। আমি তাদের উত্তর দিকেব দুর্গে একবার ছিলুম। কি কষ্টই পেয়েছে। তার জন্তে তাদের একটা দ্বীপের খোঁজ করতে হ'য়েছিল যেখানে কোন বাহুড় ছিল না।.....

এই দৃশ্বে দর্শকরা সম্ভব করবে তুচ্ছ বিষয় নিয়ে অসংলগ্ন কথার আড়ালে যেন কি গুঢ়ার্থ লুকিয়ে আছে, যেন শোনা যাবে বাহুড়ের কদর্য, কালো, অন্ধ পাখার রহস্যময় পক্ষধ্বনি।

'৩১ কনফিডেনসিয়াল ক্লার্ক' নাটকেব প্লটসর্বস্বতা লক্ষণীয়। প্রধান চবিত্র যুবক কলবি সিম্পকিন্স ভূতপূর্ব অর্গান বাদক। তাকে দয়ালু বুদ্ধ এগাবসন-এর স্থানে স্মার ক্লড মূল হামার-এর বিশ্বস্ত করণিক রূপে নিযুক্ত করা হয়েছে। ধনী স্মার ক্লড মনে করেন কলবি তাঁর অবৈধ সন্তান। মূল হামার-এর সংসারে আরো ছ'জন পিতৃপবিচয়হীন মানুষ আছে—চঞ্চলা লুকাস্তা এনজেল ও সদাব্যস্ত স্টক ব্রোকার কাগান। লুকাস্তা ও কলবি'র পূর্বরাগের পালায় বাধা পড়ল যখন কলবি জানতে পারল তাদের উভয়ের পিতা একই ব্যক্তি। স্মার ক্লডের স্ত্রী ইলিজাবেথ জানালেন শ্রীমতী গুজার্ড-এর হাতে কলবি টেডিংটনে মানুষ হ'য়েছে এবং ঘোষণা করবেন যে সে তাঁর অবৈধ সন্তান, তাঁর স্বামীর নয়। (মনে পড়ে যুরিপিডিস-এর 'ইওন',-এর কাহিনী।) আসলে কলবি বোধহয় লেডি ইলিজাবেথ বা স্মার ক্লড কারুরই সন্তান নয়, যদিও রহস্যময় কাগানের জনক শেষপর্যন্ত আবিষ্কৃত হ'ল। তিনটি অন্ধ ব্যয়িত হ'য়েছে চরিত্রগুলিকে নির্ণয় করতে, পিরানদেল্লোর 'প্যাসিম'-এ যেমন। কিন্তু 'তারা কি',

এটাই বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। অর্থাৎ আমরা যা হতে চাই তার সঙ্গে আমরা যা হয়েছি তার একটা সামঞ্জস্য থাকবে। তাহ'লে কাহিনীর 'মরাল' বা নীতি উপদেশ হ'ল প্রতিভা সম্পন্ন ব্যক্তির জন্ম পিতৃ-পরিচয়ের প্রয়োজন নেই। আত্মপরিচয়ই তাদের নিজেদের জন্ম বিশিষ্ট আসন দাবী করার পক্ষে যথেষ্ট। কিন্তু বাকি সাধারণেরা তাদের মাতৃপিতৃ-পরিচয়েই চিহ্নিত হয়ে থাকবে।

লণ্ডনের সমালোচকেরা সমস্বরে 'কনফিডেন্সিয়াল ক্লার্ক'কে 'কমেডি' বলেছেন। কিন্তু লেডি ইলিজাবেথকে বাদ দিলে, যাঁব প্রথম প্রেমিক গণ্ডার দ্বারা আক্রান্ত হয়েছিলেন, এই নাটকে খুব কমই কৌতুককর পবিস্থিতি উপভোগ করা যায়। সত্যকথা বলতে কি, এলিয়ট প্রাসঙ্গিক অথচ আজগুবি আকস্মিক মুহূর্তসহ 'কমিক স্পিরিট' উদ্বেক করেন কিছু গভীর তাত্ত্বিক কাঠিন্যকে প্রচ্ছন্ন রাখার জন্মই।

আরো মনে হয়, এলিয়টের নাট্য-প্রতিভা দর্শক মনকে উত্তেজিত করার উপযুক্ত নয়, তিনি উত্তেজনাকে প্রশমিত করতে জানেন। অবশ্য কোন একটি বিশেষ শব্দের ব্যবহারে তিনি কোন চরিত্রের নিঃসঙ্গতা বা দূরস্থিতি অপূর্ব দক্ষতায় মঞ্চালোকে প্রদীপ্ত করতে সক্ষম। যেমন এগাবসন চরিত্র, ভূমিকা অভিনেতার কাশি, চোখ টেপা, জিভের শব্দ দ্বারাই চকিতে উদ্ভাসিত হতে পারে।

লক্ষ্য করার বিষয়, নাটকটির পরিণাম একটি সামান্য উদ্ভট ঘটনার ওপর নির্ভরশীল। ক্রীমতী গুজার্ড স্মার ক্লডকে (সুবিধার্থে তখন কানাডায়) যে চিঠি লেখেন তা তাঁর হাতে পৌঁছায়নি। ঐ চিঠিতে তিনি জানান যে স্মার ক্লডের গর্ভবতী রক্ষিতা মাঝে গেছেন। এলিয়ট মনে রেখেছিলেন নিশ্চয় যে রোমিও-জুলিয়েটের de'nouement বা প্রসঙ্গের মূলেও চিঠির গোলমাল। নাটকের সংলাপও সাদামাটা, চিত্তাকর্ষক নয়। তবুও নাটকটিকে অসাধারণদের সারিতে বসিয়ে বিচার করা হ'য়েছে। ইউরিপিডিস-এর 'ইঅন'-এর সমস্তা এলিয়টকে এই নাটক রচনায় প্রেরণা দিয়েছে।

বস্তুধর্মী প্রকরণ-বৈচিত্র্যে ‘এলডার স্টেটসম্যান’ নাটকটিও বৈশিষ্ট্য-পূর্ণ—রূপকল্পের অর্থবহতায় (‘The laughter in the doorway, the snicker in the corridor, the sudden silence in the smoking room, অস্বাভাবিক’), শাব্দিক ভোজবাজী ও সচেতন প্রবাদ প্রয়োগ কৌশলের চমকে (‘Forgery, I can tell you, is a mug’s game—ইত্যাদি) ও পুনরুল্লেখের চাতুরীতে যা প্রায় parody বা ‘লালিকা’র সমগোত্রীয় :

‘.....The many, many mistakes I have made
My whole life through, mistake upon mistake,
The mistaken attempts to correct mistakes
By methods which proved to be equally mistaken.’

আলোচ্যমান নাটকে সনাতনী ও প্রগতিশীল দুই এলিয়টের শিল্পীমনাই প্রতিবিম্বিত। কামজ প্রেমের শারীরিকতাব মহিমা কীর্তন এলিয়টের কাছ থেকে প্রত্যাশাতীত প্রাপ্তি। পূর্ববর্তী অশ্রুসব রচনার যোগফলের চেয়ে বর্তমান নাটকেই তিনি ‘love’ শব্দটি বোধহয় সর্বাধিকবাব ব্যবহার করেছেন। অবশ্য নাটকের সাফল্যের জন্য এই সব গুণাগুণ যথেষ্ট নয়। দুর্বল দিকগুলিও ভুলে যাওয়া চলে না। যেমন, ভাবতীয়া প্রেমগীতির বাসস্তিক আবেদনের গতানুগতিকতার সঙ্গে স্বাভাবিক ভাবেই এসে মিশেছে প্লটের মধ্যে কিছু অতিপ্রচলিত সাধারণত্ব। আঙ্গিকের সরলীকরণও খুব স্মৃথেন হয়নি।

লর্ড ক্ল্যাভাতন, রাজনীতিজ্ঞ ও ব্যবসায়ী, আরোগ্য-নিকেতনে বিশ্রাম নিচ্ছেন। সঙ্গে তাঁর প্রিয় কন্যা। কিন্তু অতীত জীবনে জড়িত দুটি মানুষ, দুটি ঘটনা তাঁর বিবেককে পীড়িত করে, তখন তাঁর ব্যবহার তাঁর উপযুক্ত হয়নি। অতীতে যখন তিনি তরুণ শিক্ষার্থীকপে একজনকে মোটর চাপা দিয়ে পালিয়ে গিয়েছিলেন, তখন এক ল্যাটিন আমেরিকা প্রত্যাগত বিদ্বান শঠ তাঁর সঙ্গে ছিল। দ্বিতীয় যন্ত্রণাদায়ক উপস্থিতি হ’ল এক বয়স্ক নর্তকী যাকে

তিনি বহুপূর্বে কুলত্যাগে প্রলোভিত করেছিলেন এবং প্রচুর অর্থ-যৌতুকে সন্তুষ্ট করে ছিলেন। তৃতীয় বিশ্ব, তাঁর ছেলে, যে পিতার শাসনের বিরুদ্ধে বিদ্রোহাত্মক কার্যকলাপে লিপ্ত। ক্ল্যাভারটন তাঁর কন্যা ও তার প্রেমিকের কাছে তাঁর দোষ স্বীকার করে মনভার লাঘব করেছেন। তারপর রহস্যপূর্ণভাবে বীরোচিত মৃত্যু বরণের জন্তু চলে গেলেন আরোগ্য নিকেতনের বিশাল বাঁচ বৃক্ষের ছায়ায়। দুই প্রেমিক এবার সাস্থ্যিক ভাষায় তাদের মিলন উৎসব পালন করলো।

এখানেও স্পষ্টতঃ, সোফোক্লেস্-এর ‘ইডিপাস এ্যাট কোলোনাস’ নাটকের বিষয়বস্তু এলিয়টকে প্রেরণা দিয়েছে। উল্লিখিত গ্রীক নাটকেও অপরাধী, অপমানিত রাজা তাঁর পিতৃভক্ত কন্যাদের সঙ্গে নিয়ে ‘পবিত্র কুঞ্জে’র উদ্দেশে যাত্রা করবেন। কিন্তু ইডিপাসেব হৃদয়ভেদী পাপবোধের জ্বালাময় আগ্নেয়গিরির তুলনায় ক্ল্যাভারটনের সামান্য দুর্বলতা ক্ষমাষ্ট অস্থায়ীও তুচ্ছ মনে হয়।

যাইহোক, নাটকের শেষ অংশের হৈমন্তিক আভার ফুমপাড়ানিয়া লাভণ্য আমাদের মনে করিয়ে দেয় যে এলিয়ট শুধু নাট্যকারই নন, কবিও। আজ এলিয়টকে ঘিবে কতই না জল্পনা-কল্পনা, সেক্সপীয়র ও শ’কে ঘিরে যেমন। তাঁকে বোঝার জন্তু শুধু বোধহয় তাঁর নিজের কথাটাই আমাদের মনে রাখতে হবে :

‘I am an Anglo-Catholic in religion, a Classicist in literature, and a Royalist in politics., এবং .. ‘the only hopeful course for the world today is in truly Christian Society...’

‘মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল’-এর সেই কোরাস-মন্ত্বের ছবি এলিয়ট জানার চাবিকাঠি :

Who fear the blessing of God, the loneliness
of the night of God, the surrender required,
the deprivation inflicted ;

Who fear the injustice of men less than the
justice of God ;

*

*

*

Lord, have mercy on us.

Christ, have mercy on us.

Lord, have mercy on us.

Blessed Thomas, pray for us.'

তবু ভালো যায় না 'ফোর কোয়ার্টেটস'-এর সেই নেপথ্যধ্বনি :
সময়ের সীমায় অনন্তের বন্ধনবোধ ও মৃতের অভিজ্ঞাপন যা
'tongued with fire beyond the language of the living'
—এলিয়ট-এর সব নাটকেই প্রতিধ্বনিত। ভগবৎ গীতার 'মাফলেষু',
নিষ্পৃহতার মন্ত্র এবং প্রেমের মাধ্যমে মুক্তির বাণী তাঁর সব নাটকেই
উচ্চারিত হয়েছে। চরিত্রগুলি আত্মত্যাগের প্রতীক, কারণ আত্ম-
প্রতারণার জাল থেকে মুক্ত হ'য়ে তারা আত্ম-উপলব্ধির চেতনায়
উত্তীর্ণ হয়, 'with the drawing of this Love and the
voice of this Calling.' তাই '৩ এলডার স্টেটসম্যান'-এর
মোণকার প্রেমের ব্যাখ্যায় বিশ্বমানবতার মৌল নীতিই সমর্থিত :

'...love within the light of which

All else is seen, the love within which

All other love finds speech.'

‘এ্যাবসার্ড’ নাটক : এ্যামুয়েল বেক্‌ট ও ইউজিন-ইওনেস্কো

ইওনেস্কোর জীবনভাষা প্রথমেই স্মরণ করি : ‘কখনো কখনো আমরা প্রত্যেকেই অনুভব করেছি যে বিশ্বজগৎ যেন এক স্বপ্নমায়া, দেয়ালগুলি যেন আর পাথর-কঠিন নয় ; আর মনে হয়েছে আমরা যেন রঙ ও আলোয় গড়া শূন্য ত্রিভুবনের সব কিছু পরিষ্কার দেখতে পাচ্ছি।...মনে হয় না কি তোমার—যেন তুমি এক অজানা স্রোতের তীব্রতায় ভেসে যাচ্ছ.....বিলয়ন-চেতনা (Sense of evanescence) তোমায় যন্ত্রণা দিচ্ছে, অসহ্য শিরঃস্পর্শ বোধ..... তারপর হঠাৎ যেন নতুন উষার রক্ত লাবণ্যের অবাক বিস্ময় মুক্তির স্বাদ বহন করে আনে। এই বিরল অনুভূতি অবশ্য ক্ষণজন্মা। সাধারণতঃ জাগে বিপরীত অনুভূতি, আলোর তরলরূপ ভারী হ’য়ে আসে, স্বচ্ছতা ঘনত্ব পায়, পৃথিবী যন্ত্রণাদায়ক মনে হয়। আমার ও জগতের মাঝখানে আবার সেই বাধার প্রাচীর, শূন্যতার ‘না’, জড় বস্তু-আকীর্ণ পথ.....এই নষ্ট স্বপ্ন ভার সব মুক্তি হরণ করে নেয়, দিগন্তবেশা আমায় ঘিরে ধরে, অস্তিত্বকে মনে হয় বদ্ধকাবার অন্ধকার...।’

চারশ বছর আগেও সেক্সপীয়রের ডিউক, প্রসপেরো, ম্যাকবেথ এই কথাই বলেছে—জীবন এক ‘after dinner sleep,’ ‘baseless fabric,’ ‘insubstantial pageant,’ ‘a walking shadow.’। বিঘটনের বিবর্তন বৈজ্ঞানিক তাৎপর্যেও সমৃদ্ধ হয়েছে। বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ডে মানব গ্রহটির প্রাধাত্য কোপারনিকাস লোপ করেছেন, গ্রহজগতের মানব প্রাধাত্য ডারউইন কবেছেন বিলোপ, আর বস্তুতান্ত্রিক মনোবিজ্ঞান মানব মনের প্রাধাত্যকে বিনষ্ট করেছে।

১ Eugène Ionesco : Plays, i , Tr. D. Watson. 1960 এবং Eugène Ionesco : ‘Reality in Depth’ : *The Encore Reader*, pp. 26-28, 1965.

কিন্তু আমরা জানি, অপর দিকে, অভ্যস্ত মানসিকতা বলে ব্যক্তিগত ও জাগতিক, উভয় সৃষ্টিই উদ্দেশ্যমূলক। এই প্রত্যয় দৈনন্দিন জীবনে এক সুখদায়ী সান্ত্বনা। কিন্তু প্রশ্ন হল ‘we are such stuff as dreams are made on’ (সেক্সপীয়র), ‘Life like a many coloured glass...’ (শেলী), মানব জীবন ‘solitary, poor, nasty, brutish and short’ (হব্‌স্),...‘কহে কবির শুন ভাই সাধু, বছরি ন রহিবে যেহি নগবআ’ (কবীর), ‘for what is your life? It is even a vapour, that appeareth for a little time...’ (নিউ টেস্টামেন্ট), ‘dust unto dust (ওমব খৈয়াম), ‘সেই এক মায়াজড়িত শূন্য অন্তঃপ্রয়াস...’ (ঋগ্বেদ : নাসাদীয় সূক্ত ১০।১২৯।৩), ‘জীবনের মিথ্যা এ কুহক’ (রবীন্দ্রনাথ), ‘যেখানে একটি মৃতের দেহ অপরের শবকে জড়ায়’ (জীবনানন্দ) ইত্যাদিকে অস্তিত্বের অপরিহার্য সত্য বলে মেনে নেব কি? নবনাট্য আন্দোলনের মাধ্যমে যে সব নাট্যকার বোধ ও বোধির এই আশ্চর্য বহুস্রময়তাব আধুনিক সমাধান সন্ধান করেছেন তন্মধ্যে বেকেট ও ইউনেস্কো, বৃন্দান বেন ও বাবটলট ব্রেস্ট, জন অসবোর্ন ও হারল্ড পিটার উল্লেখযোগ্য।

Absurd theatre বা উদ্ভট বা কিমিতি নাটক এক ছঃসাহসিক পরীক্ষা, স্যামুয়েল বেকেট ও ইউজিন ইউনেস্কো এক্ষেত্রে দুই ছঃসাহসী প্রতিভাবিশিষ্ট নাট্যকার। আধুনিক দার্শনিক অর্থে ‘Absurd’ (নিবর্থক, উদ্দেশ্যহীন, উদ্ভট, আজগুবি) কথাটি আজ বহু প্রচলিত। বর্তমান যুগে মানব জীবনের নিরর্থকতা বোঝাতে গিয়ে আলবোয়ার কানু কথাটি বোধহয় প্রথম ব্যবহার করেছেন তাঁর বিখ্যাত নিবন্ধ *The Myth of Sisyphus* (1942) ও উপন্যাস *The Stranger* (1942)-এ। যেমন সাত্র তাঁর *Nausea* (1938) উপন্যাসে মানবাবস্থার উদ্দেশ্যহীনতার স্বীকৃতিকে অস্তিত্ববাদী দর্শনের প্রাথমিক সর্ব হিসাবে রেখেছেন। অবশ্য ‘Literature of the Absurd’

বলতে আমরা সাধারণতঃ সেই সাহিত্যকর্মকে বোঝাই যা স্বেচ্ছায় উপস্থাস বা নাটকে বর্ণিত চিত্রাচরিত জীবন ধারাকে বিকৃত করে নির্দয়ভাবে হাস্যকর করে দেখাবার চেষ্টা করে—যাতে বেঁচে থাকাব ‘উদ্ভট প্রহসন’কে অর্থহীন কৌতুক মনে হবে। এরজন্য লেখকরা বেছে নেন কোন বক্ষ্যা পটভূমি অথবা কোন পার্থিব জড়পদার্থ যার পরিপ্রেক্ষিতে উচ্চ মূল্যবোধকে নিষ্ফল মনে হবে। মূল সুরটি কিন্তু কৌতুকময়, বিকৃত, উদ্ভট এমনকি ভয়ঙ্কর হওয়া চাই। আলফ্রে জারীর ‘উবু রোয়া’ (১৮৯৬)-কে অনেকে এই আন্দোলনের প্রথম পূর্বসূরী বলে মনে করেন। কাফ্কার *The Trial* এই আন্দোলনের পূর্বাভাস। ‘দাদাইস্ত’ ও ‘সুররিয়ালিষ্ট’দের জয়েস-এর চেতনা প্রবাহ-প্রভাবও স্বীকার্য। কিন্তু ফ্রান্সে বেকেট, ইওনেস্কো এবং জাঁ জেনের উপস্থাস ও নাটকই আনল ‘এ্যাবসার্ড’ থিয়েটারে প্রচণ্ড আলোড়ন। আমেরিকায় আর্ভা গার্ডি নাট্যকার এডওয়ার্ড আলবি ও জ্যাক গেলবার, ইংলণ্ডে হ্যারল্ড পিনটার এবং সুইস নাট্যকার ফ্রিডরিক ডুংরে-মাট absurd ধারায় বিশ্বাসী।^১ সোভিয়েৎ দেশে আন্দ্রে সিনিয়াভস্কি রচিত *The Trial Begins* গল্পটিকে উদ্ভট রসাত্মক উপাখ্যান বলা হয়।

আধুনিক কালের ইউরোপীয় নাট্য আন্দোলনে উদ্ভট রসের প্রতি এই প্রবণতার মূলে যুগধর্মের প্রভাব অস্বীকার করা যায় না। ইউরোপের নবজাগরণের প্রথম শিকার ধর্ম-বিশ্বাস, যার ফলস্বরূপ নীৎসের মত দার্শনিক ‘ঈশ্বরের মৃত্যু’ ঘোষণা সদন্তেই করলেন। ফ্রেড রাইন দিলেন, ‘নিরাশ্রয় বোধ করলে শিশু অলীককল্পনায় পার্থিব পিতার স্থানে এক পরম পিতাকে সৃষ্টি করে—এমনি ক’রে আসে ধর্ম’।^২ মহাযুদ্ধের আগুনে নৈতিকতার মূল্যহাস ; ইংলণ্ড, সোভিয়েৎ ও চীন দেশে শিল্প সামাজিক ও অর্থনৈতিক বিপ্লবের ফলশ্রুতির অসম্পূর্ণতা ও বিকৃতি ; হিটলার ও মুসোলিনীর পশুশক্তির

হুঙ্কার ; ধন সর্বস্ব মার্কিন সমাজে নিগ্রো পীড়ন ; প্রভাবশালী গোষ্ঠীর শোষণের কাছে সাধারণ মানুষের অসার্থকতা ; ও বিচ্ছিন্নতা-জর্জব ব্যক্তি মানুষ ; ইওনেস্কোর ভাষায়, ‘Man cut off from his religious metaphysical and transcendental roots.’ কামুও বলেছেন, ‘The feeling of absurdity is produced when alienation is seen in man and his life, actor and his setting.’ বিভিন্ন প্রতিমাধ্বসী বৈজ্ঞানিক আবিষ্কার পর্যায়ক্রমে সব কারণগুলি একত্রিত হ’য়ে জীবনবোধের সুস্থ মূল্যমানের প্রতি সাধারণ মানুষ ও বুদ্ধিবিদদের আস্থাহীন করে ভুলেছে, বিশ্বাসের গ্রন্থি হ’য়েছে শিথিল। মার্টিন এস্লিনের ভাষায়, ‘Suddenly man sees himself faced with a Universe that is both frightening and illogical—in a word, absurd. All assurances of hope, all explanations of ultimate meaning have suddenly been unmasked as non-sensical illusions, empty chatter’...।^৩ এমনকি ঈশ্বরের ন্যায় বিচার সম্বন্ধে প্রশ্ন উঠেছে। যেখানে এত অনাচার, অবিচার, পীড়ন, যন্ত্রণা ; যেখানে অসত্য ও অশ্রায়ে আমৃত্যু বিজয় উল্লাস ; যেখানে সং ও সত্যের অপমান যেখানে হিরোসিমা ও নাগাসাকি ধ্বংস হয়—সেখানে পলায়মান আলেয়ার এক অদৃশ্য লক্ষ্যের পানে উদ্দেশ্যহীন তীর্থযাত্রা এক হাশ্বকর ভণিতা মাত্র।

কেউ কেউ বলেছেন যা ‘অবিচার বা যন্ত্রণা’ বলছ তা ‘অবিচার’ বা ‘যন্ত্রণা’ মনে করছ কেন? অশ্রায়, অসত্যের ‘জয়’, জয়ই যে একথা তোমায় কে বললে। অর্থাৎ এই বাহ্য জগতের শরীর-গ্রাহ্য সব কিছু চক্ষুভ্রম, মায়ার লীলা। তাই যদি হয় তাহ’লে এ মায়াজগতে এক মুহূর্ত বেঁচে থাকা উচিত নয়, পৃথিবীকে, পৃথিবীর মানুষকে সংশোধন করার যে এত আয়োজন, ধর্ম সাধনা, যোগ—এ সবই তো

মিথ্যা! মায়াজাল ভেদ করার পরই বা, কি—আর এক মায়ার ইথারের শূন্যতার উত্তরণ তো? আর এঁত পুঁথি, পুরাণ, ধর্মশাস্ত্র প'ড়ে, ধর্ম কথা শুনে ও ব'লে তুমি কি ভাল লোক হ'তে পেরেছ, ভাল লোক তৈরী করেছ, ভাল লোক চিনতে পার? বৃকে হাত দিয়ে দেখ দেখবে তুমি সব থেকে নিকৃষ্ট, তুমি যাকে ভাল মনে কব সে হয়তো হীনতম জীব। এ্যাবসার্ড গোষ্ঠীর এই যুক্তিতর্কের মূলে, বলাবাহুল্য, জীবনের মনোহত চেতনা। অতএব জীবনকে উদ্ভট এক প্রহসনরূপে দেখাতে হবে। অবশ্য জীবনকে এইভাবে নাট্যাকারে দেখানো কোন নতুন কথা নয়। প্রাচীন গ্রীস ও রোমের 'মিমা'স' রেনেশাঁস যুগের ইটালির 'কমেদিয়া দেল আর্ত', সেক্সপীয়রের 'ভাঁড়' ও 'নির্বোধ'-এর আশুবাণী এসবই পূর্বনো কৌশল।^৪ কিন্তু নাটকের ভাষাকে এ্যাবসার্ড নাটকের উপযোগী হ'তে হ'য়েছে। আধুনিক দর্শন যেমন ভাষাকে 'লজিক' ও 'রিয়ালিজম'ে উপযোগী করতে চেষ্টিত। সাত্র, কামু ও হাইডেগার-এর অস্তিত্ববাদী দর্শনের সমান্তরাল চলতে হ'লে এই ভাষাবিবর্তন প্রয়োজন। ('ওয়েটিং ফর গোটো' নাটকে বেকেট লাকিব 'ভাষণ'র মাধ্যমে দর্শনের ঐতিহ্যবাহী আবেগবিহীন ভাষাকে বাঙ্গ করেছেন)। এই সর্বব্যাপী বাঙ্গের আলিঙ্গন থেকে ধনী-দরিদ্র, সাধারণ-অসাধারণ, কাকবই মুক্তি নেই।

নাট্যজগতে স্যামুয়েল বেকেট সেই অর্থে এই নতুন ধারার পরিকল্পক ও উদ্ভাবক যে অর্থে কাফ্কা, জয়েস, প্রস্তু ও ব্রেস্ট নিজ নিজ ধারায়। বেকেট ১৯০৬ খ্রীস্টাব্দে আয়ারল্যান্ডের ডাবলিন সহরে জন্মগ্রহণ করেন। লিখেছেন ফরাসী ভাষায়; জেমস্ জয়েসের সেক্রেটারীরূপে কাজ করেছেন। প্রথমে উপন্যাস লিখে খ্যাতিলাভ করেন। 'মার্কি' (১৯৩৮), 'মোলয়' (১৯৫১) এবং 'মালোন

৪ Contemporary Theatre and Aesthetic Distance : PMLA, LXXVI, 1961, By Oscar Budel, পৃ. ২৮৫-২৯৫ দ্রষ্টব্য।

ডাইজ’ (১৯৫১) তাঁর উপন্যাসগুলির মধ্যে উল্লেখযোগ্য। তবে প্রধানত দুটি অস্তিত্ববাদী নাটক—‘ওয়েটিং ফর গ্যোদো’ (১৯৫২) ও ‘এণ্ডগেম’ (১৯৫৪)—বেকেটকে আধুনিক নাটকের নবজাগরণের ইতিহাসে চিহ্নিত করে রাখবে।

En Attendant Godot অর্থাৎ ‘ওয়েটিং ফর গ্যোদো’ একালের এক অবিস্মরণীয় সৃষ্টি। এ পর্যন্ত পঁচিশটি ভাষায় অনূদিত এই ফরাসী নাটকটি পৃথিবীর প্রায় সকল মহানগরীতে অভিনীত হ’য়েছে, আলোচিত হয়েছে রসজ্ঞ মহলে।^৫ নাটকটির প্রধান বৈশিষ্ট্য হ’ল নাটকটি একেবারে নাটকীয় নয়। নাটক রচনাব সর্বজন স্বীকৃত রীতিনীতিগুলি মেনে চলেন নি। চরিত্রের প্রাথমিক উপস্থাপনা, প্লটের গ্রন্থিমোচন, মধ্য-বিন্দুসংঘাত, চরম মুহূর্ত ও পরিণাম—এসব কিছুই নেই। উন্মোচনী দৃশ্য ও সর্বশেষ পরিস্থিতির মধ্যে নেই কোন কপান্তব। চরিত্র-চিত্রণও দুর্বল। সংলাপ নিপ্রাণতায় অবসাদ সঞ্চারী। নাটকের পাত্রপাত্রীর অন্তর্লোকের চিন্তাভাবনা এই নাটকে শেষপর্যন্ত অনুক্তই থেকে যায়। বরং তারা যেন আরো অচেনা, রহস্যময় মনে হবে। চমক-চটকহীন, একই ধরনের লোকের সঙ্গে একই ধানায় কথাবার্তা। অর্থাৎ মঞ্চসফল কোন গুণই এই নাটকে পাওয়া যাবে না। তবু এই নাটক দর্শক ও বুদ্ধিজীবী পাঠক, শ্রবী ও সমালোচক সকলকেই ভাবিয়েছে, হাসিয়েছে,, বিচলিত করেছে, বিরক্ত করেছে। যে নাটক নির্মমভাবে ব্যর্থ হবে বলে সমালোচকরা ভবিষ্যৎবাণী করলেন সেই নাটকই সাড়া জাগাল মনে মনে, দেশে দেশে। কিন্তু কেমন সেই নাটক? কি তার কাহিনী? প্যারীর অখ্যাত রঙ্গালয় ‘থিয়েটার দ্য ব্যাবীলন’কে জনপ্রিয়তার শীর্ষে পৌঁছে দিয়েছে ইতিপূর্বে অভিনীত

৫ বাংলাদেশের নবনাট্য পরীক্ষায় ইদানীং কিমিতি (absurd) নাটক অভিনয়ের ক্ষীণ প্রচেষ্টা পরিলক্ষিত হচ্ছে। সর্বশ্রী মোহিত চট্টোপাধ্যায়, সোমেন্দ্র নন্দী ও বাদল সরকার বাংলায় এ্যাবসার্ড নাটকের পথিকৃত, যদিও শ্রীঅশোক সেন সর্বপ্রথম ‘ওয়েটিং ফর গ্যোদো’র বাংলা অনুবাদ করে অভিনয় করান।

কয়েকটি নাটক—ইওনেস্কোর ‘ঐ বন্দ প্রাইমা ডোনা’, আর্থার আদামভের ‘লা ইনভেস’, ও জঁ। তারদিউর ‘ক্যুই এসলা।’ প্রথমোক্ত দু’টি ১৯৫০ খ্রীস্টাব্দ এবং তৃতীয়টি আরো পূর্বে, ১৯৪৯ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু ১৯৫৩-র ৫ই জানুয়ারী যে নাটকটি প্রথম অভিনীত হল, কি তার যুগান্তকারী নাট্য-বস্তু? লরকা নাকি একবার তাঁর ভাইকে লিখেছিলেন, ‘কোন দৃশ্যে যদি দর্শক হতভম্ব হ’য়ে বুঝতে না পারে হাসবে না কাঁদবে, আমার সার্থকতা সেখানেই।’ এখানেও তাই, দু’টি অঙ্ক সমান ছাঁচে গড়া। শূন্য রঙ্গমঞ্চে দেখা যায় গৌরো পথ, শীর্ণ একটি গাছ, দুটি ভবঘুরে ভাঁড় জাতীয় লোক—তাদের পরণে ছেঁড়া পোষাক, পুরানো ধরণের শক্ত গোল টুপি মাথায়। ক্ষুধার্ত ও শীতার্ভ তারা গোদোর জন্তু অপেক্ষা করছে। অবশ্য ঠিক কার জন্তু তাদের অপেক্ষা, দেখা করার সঠিক স্থান, সময় বা উদ্দেশ্য এসব বিষয়ে তারা নিজেরাই সন্দেহান। এই দুজন লোক, ভ্লাদিমির (দিদি) ও এস্ত্রাগ (গোগো) এবং আরো অন্য নামে অভিহিত। স্বভাবের দিক থেকে উভয়ে উভয়ের পরিপূরক। এস্ত্রাগ কবি-প্রাণ আবেগ-প্রবণ। ভ্লাদিমির যুক্তিবাদী, বাস্তবমুখী, পরম্পর থেকে স্বাধীন, ভিন্ন, বিচ্ছিন্ন জীবনযাপন করার জন্তু প্রত্যেকেই আগ্রহী কিন্তু উভয়ে উভয়ের কাছ থেকে বিচ্ছিন্ন হ’তে কিছুতেই পারে না কারণ একে অণ্ডের উপর ভয়ঙ্কর ভাবে নির্ভরশীল। আত্মহত্যা চেষ্টাও নিষ্ফল হয়েছে কয়েকবার।^৬ দুটি অঙ্কেই ভ্লাদিমির ও এস্ত্রাগর সঙ্গে দেখা হবে আর এক-জোড়া লোকের—পোজ্জো ও লাকি। পোজ্জো ধনী, বিরাট দেহ, গোলগাল। জীর্ণ, বৃদ্ধ লাকি পোজ্জোর ক্রীতদাস। পোজ্জো তাকে ছড়ি হাতে গলায় দড়ি বেঁধে জন্তুর মত টেনে টেনে নিয়ে চলে। (লাকি কি পরাভূত মানবাত্মা প্রতীক? পোজ্জো কি শেলী কল্পিত eternal tyrant?) দ্বিতী

৬ মাঠের মাঝে একটি শীর্ণ গাছ, বে-ঘর কয়েকটি মানুষ ‘লিয়ার’ নাটকে ‘হিথ্‌ সিন্‌স্’-এর ভয়াবহতা স্মরণ করিয়ে দেয়।

অন্ধে দেখা যায় পোজ্জো অন্ধ হ’য়ে গেছে। লাকির গলার দড়িই তখন অন্ধের যষ্টির কাজ করছে (আধুনিক ‘নেমেসিস্?’)। এই দুই জোড়া চরিত্র ছাড়া অন্ধেই দেখা করছে, ভাববিনিময়ের চেষ্টা ক’রে ব্যর্থ হ’চ্ছে, তারপর আবার আলাদা হয়ে যাক্। ভ্লাদিমির ও এস্ত্রাগ’ অপেক্ষা করতে থাকবে গোদোর জন্ম, আর পোজ্জো ও লাকি পথে পথে ঘুরে বেড়াবে। লক্ষণীয়, প্রতি অন্ধের শেষে একটি ছোট ছেলে এসে জানাবে গোদো আজ আসতে পারবে না, কিন্তু আগামীকাল সে নিশ্চয়ই আসবে। কিন্তু এই চারটি মানুষের মধ্যে যে কথাবার্তা হবে তা অসংলগ্ন, আপাতদৃষ্টিতে সম্পূর্ণ নিরর্থক :

ভ্লাদিমির—ওরা কি বলাবলি করছে ?

এস্ত্রাগ’—ওরা ওদের জীবন সম্পর্কে কথা বলছে।

ভ্লাদিমির—বৈচে থাকাকাটাই সব নয় তাদের কাছে।

এস্ত্রাগ’—এ বিষয়ে কিন্তু ওদের মন্তব্য করা চাই।

ভ্লাদিমির—মরে যাওয়াটাই সব নয় ওদের কাছে।

এস্ত্রাগ’—যথেষ্ট নয় আর কি। (নীরবতা)

তারপর হঠাৎ তুচ্ছ, অনর্থক, উদ্ভট, আজগুবি থেকে কথার খেই শাস্ত্রত সত্যের দিকে মোড় ফিরল :

[মঞ্চের কিনারে বুট জুতো ছাড়তে ছাড়তে এস্ত্রাগ কথা বলবে]

ভ্লাদিমির—কিন্তু তুমি খালি পায়ে কি ক’রে যাবে !

এস্ত্রাগ’—যীশু গিয়েছিলেন।... ..

যখন ভ্লাদিমির ব্যায়াম করাব প্রস্তাব তুলবে, এস্ত্রাগ’ বলবে, ‘আমি নিঃশ্বাসের ব্যায়ামে ক্লান্ত এখন।’ কিম্বা লাকি যখন এস্ত্রাগ’কে লাথি মারবে আর ভ্লাদিমির প্রতিবাদে বলবে, ‘ওর রক্ত পড়ছে যে’, তখন পোজ্জোর মন্তব্য ‘ভাল লক্ষণ’ বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। এস্ত্রাগ’ জিজ্ঞাসা করবে, ‘তোমার কি মনে হয় ঈশ্বর আমায় দেখতে পাচ্ছেন?’ ভ্লাদিমিরের উত্তর, ‘এর জন্য তোমায় চোখ বুজতেই হবে।’ আছে অবচেতন-প্রবাহের তরঙ্গ-চূর্ণ : ক্রিশবিদ্ধ যীশুর পাশে আরো ছুটি ক্রিশবিদ্ধ দস্যুর শাস্তি হচ্ছিল। তার মধ্যে আধুনিক বিবনাট্য—৭

একটিকে কি কারণে মুক্তি দেওয়া হ'ল.....পাতাঝরা কি জীবনের ক্ষণস্থায়ীত্বের প্রতীক নয়.....আত্মহনন কি পাপ.....এস্ত্রাগ'র জুতো কেন কখনো কখনো শক্ত মনে হয়...এরপর পোজ্জার গর্বোক্তি। লাকির নীরবতা। শুধু সে একবার প্রভুর হ'য়ে 'ভাবা'র খেলা দেখাবে। অনর্গল সে 'ভাষণ' দিয়ে যাবে বৈজ্ঞানিক ও দার্শনিক যুক্তিতর্ককে ব্যঙ্গ করে। নাটকের এই ভাষণ অংশটি দার্শনিক ও সাহিত্য-সমালোচক কতৃক কঠোরভাবে আলোচিত। 'non communication'-এর অভিযোগও বেকেকের নাট্যচাতুরীকে কলঙ্কিত করেছে।^১

দ্বিতীয় অঙ্কে হঠাৎ লাকি বোবা হয়ে গেল। তার এখন অন্ধ পোজ্জাকে টেনে টেনে নিয়ে যাবার পালা। কাহিনীর উল্লিখিত সারাংশ থেকে একটি বিষয় অস্পষ্ট নয়। এই নাটকে কোন সংঘাত, কোন ঘটনা নেই। 'কিছুই ঘটছে না'—এটাই যেন এই নাটকের একটি ঘটনা। অন্ধ বা বোবা হ'য়ে যাওয়া বৈচিত্র্যহীন ঘটনার অঘটন মাত্র। নাটকের পাত্রপাত্রীদের উদ্দেশ্যহীন, অসংলগ্ন সংলাপ যেন জানিয়ে দিচ্ছে জীবনে আসলে কিছুই তেমন ঘটে না; মানব-জীবন উদ্দেশ্যহীন, নিরর্থক, কতকগুলি অঘটনের সমষ্টিমাত্র। কিছু জিজ্ঞাসা আর কিছু প্রশ্ন, কিছু অনিশ্চয়তা আর কিছু বৈচিত্র্যহীন একঘেঁয়েমী এই নিয়ে আমাদের বর্তমান জীবন। 'The point lies only in pointlessness'। আমরা সবাই যেন কারুর জন্ত কোথাও অপেক্ষা ক'রে আছি, দেখা করার কোন পূর্বনির্দিষ্ট স্থান-কাল আছে কিনা সে সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিত নই। শুধু অনন্ত বার্থ প্রতীক্ষা। ডিকেন্সের মিকবার বলেছিল—'কিছু পরিবর্তন আসবেই'—এখানে সে স্থির বিশ্বাসও নেই। আমরা সকলেই ধরে নিয়েছি—নিশ্চয়ই কোন উদ্দেশ্য আছে জীবনে, আছে আগামী দিনের সম্ভাবনাময় সূর্যোদয়, আলোকোজ্জ্বল আত্মদর্শন। কিন্তু রাত্রি

১ B. Sulik, 'Recording of Reality, ও Empson': *Seven Types of Ambiguity* গ্রন্থে।

আবার নিয়ে আসে অন্ধকার, অনিশ্চয়তা, ঘটনাহীন দিন যাপনের, প্রাণ ধারণের গ্লানি। আমরা অধিকাংশই ঐ দুটি ভবঘুরের মত। কিংবা পোজ্জোর মত জীবনে কোন অর্থ বা উদ্দেশ্য রচনার চেষ্টা করছি। আমরা যেন জানি উদ্দেশ্যহীন, অর্থহীন সাধুবাক্য-বিড়ম্বিত জীবন যাপন এক মিথ্যা প্রহসন মাত্র। ঐ পোজ্জো ও লাকির মতই যে কোনদিন বিপর্যয় এসে সব উলটে দিতে পারে। লাকির ভাষণের মত সবাই সরবে তব্ব কথা বলি। তারপর একদিন এসব কথা তুচ্ছ মনে হয়। আমরা হঠাৎ বোবা হয়ে যাই। আমরা সমাজের অধিকাংশ লোকেদের পছন্দ করি না, হিংসা করি। তবু সমাজ ছাড়া চলতে পারি না—ঐ ভ্লাদিমির ও এস্ট্রাগের মত। পোজ্জো ও লাকির মত দাসত্ব ও প্রভুত্ব, গুরুগিরি ও অন্ধ অনুরক্তি ছুই থাকা চাই, বিজ্ঞান ও দর্শনের কথা যতই বলি না কেন। এক সমালোচক বলেছেন : ‘The play is an allegory about authority, an attempt to dramatise the neurosis that makes love power.’ মনে পড়ে সোপেনহাওয়ারের কথা : ‘The will is the strong blind man who carries on his shoulders the lame man who can see.’ এখানে lame man-কে blind bully of noted will কবলিত করেছে।

মানব জীবনের মতই বেকেটের নাট্য-শৈলী জটিল, কিন্তু ছন্দ-যতিহীন নয়—শিল্পোত্তীর্ণ এক কাব্যময় জীবন-জিজ্ঞাসা। প্লট কাহিনী-প্রধান নয় বটে তবে গীতিময়। দর্শক এখানে স্বাধীন বিচারক। রঙ্গক্ষেত্রে কি ঘটছে তা প্রত্যেক দর্শক নিজ নিজ বুদ্ধি ও কল্পনা দিয়ে বুঝে নেবে। এ নাটক চরিত্র বুঝিয়ে দেয় না, ঘটনার সংঘাত সৃষ্টি করে না। দর্শকের মনে বিভিন্ন জটিল চিন্তার তরঙ্গ ভেঙ্গে পড়বে, আলোড়িত হবে হৃদয় ও মস্তিষ্ক, তারপরে ভাঁটার স্থির সমুদ্রে প্রতিফলিত হবে স্বচ্ছ জীবনদর্শন। আরম্ভে যা কুয়াসাজ্বর, শেষে তা হবে ইঞ্জিতময়—প্রত্যক্ষ জগৎ ও মনোজগতের এক সার্থক সমন্বয় সাধন। গোদো সেই

গোপনে আকাঙ্ক্ষিত মুক্তি-দূতের অলৌকিক প্রতীক। জীবনের বার্থতা ও অনর্থকতার নৈরাশ্রে একমাত্র সান্ত্বনা। গোদোর জন্তু প্রতীক্ষার যন্ত্রণা আমাদের আমৃত্যু সাধনা। 'সে যে আসে, আসে, আসে।' অজ্ঞ জাতের নাটকে দর্শক ও নায়ক-নায়িকার মধ্যে অস্তিত্বের একাত্মীকরণ হয়। এখানে শুধু যুগ-এর সেই অবচেতন মনের রূপকল্পগুলির সংবেশন (Hypnosis) আর অনুভূতির ব্যাপিতা (immanence)। দর্শকেরা উত্তেজিত হ'য়ে আবিষ্কার করবে গন্তব্যস্থল এসে গেছে, যদিও পথ-চিহ্ন চোখে পড়েনি। কিন্তু পরিস্থিতির কূটাভাস আশ্চর্য করে। এই প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হবে রঙ্গমঞ্চের চরিত্রগুলি যখন দীর্ঘ প্রতীক্ষায় জর্জর হ'য়ে ধীরে ধীরে মৃত্যুর দিকে এগিয়ে যাবে।

বেকেটের অজ্ঞাতসারে তাঁর নাটকে সাত্র'-র অস্তিত্ববাদের প্রভাব বিধৃত। ভাববাদী দর্শনের প্রত্যয়গুলি (যেমন 'সৌন্দর্য', 'সত্যতা') বাস্তবাকার। কীটস-এর 'সৌন্দর্যই সত্য, সত্যই সুন্দর' এখানে একটি গ্রহণযোগ্য তত্ত্ব। যে কোন সত্য ও সুন্দর খণ্ডচিত্র পরম সত্য ও সুন্দরেরই অভিব্যক্তি। অর্থাৎ ভাববাদী দর্শনে অস্তিত্বের আগে সার উপাদান। কিন্তু অস্তিত্ববাদী দর্শন বলে যে এই প্লেটো-কথিত আদর্শমূলক চিরন্তন উপাদানের ধারণাগুলি যথার্থ বাস্তব সত্যেরই বিমূর্তন মাত্র। অতএব মৌলিক উপাদানও অবশ্যই স্থূল বাস্তব হবে। যদি তাই হয় তবে নৈতিক তত্ত্বও সাধারণ সত্যাদর্শ মায়াবাদী বিভ্রমমাত্র। ব্যক্তি মাত্রই একক, নিঃসঙ্গ। মোহ মুক্তির সাধনা তার ব্যক্তিগত দায়িত্ব। একের জন্তু যা মঙ্গল অপরের কাছে তা অমঙ্গলকর হতে পারে। সত্তার চেতনা—(Sense of being), মানুষের একান্ত নিজস্ব অভিজ্ঞতা। বেকেটের উপস্থাপন ও নাটকে এই তত্ত্বেরই প্রতিধ্বনি। অস্তিত্বের অভিজ্ঞতার সার উপাদান সম্বন্ধে প্রশ্ন তুলেছেন তিনি। তাই চেতনা থেকে অসার উপাদানগুলি সরিয়ে দিয়ে সত্যকে জানারও চেষ্টা করেছেন।

‘এণ্ডগেম’ নাটকের বার্ষিক্য-জর্জর, পদহীন জীবন-বিরক্ত ‘পিতা-মাতা’ ডাষ্টবিনে পড়ে থেকেও সাইকেল যাত্রার কথা ভেবে উদাস হয়ে যায়। সাইকেল যাত্রী আজ পদহীন। ‘ম্যালোন ডাইজ’ উপস্থাসে দেখি ভগ্ন দেহ, বিকলাঙ্গ ম্যালোন। ‘ক্রাপস্ লাষ্ট টেপ’ নাটকে ভগ্নস্বাস্থ্য, বৃদ্ধ ক্রাপ টেপ রেকর্ডে নিজের যৌবনের কণ্ঠস্বর শুনে চিনতে পারছে না। মানুষের নিজস্ব একাত্মের (identification) অন্বেষণ (তার ব্যক্তি সত্তার সত্যরূপ আবিষ্কারণ, বেকেটের মতে যা চিরকাল মরীচিকা থাকবে)—বিমুক্ত দর্শকের সামনে, এই একাত্মকরণের সমস্তা উত্থাপন—এই হ’ল বেকেটের কবিতা, গল্প, রম্যরচনার প্রাণবিন্দু।

‘হাপী ডেজ’ নাটকের বিষয়-স্মৃতি সানাইয়ের করুণ-মধুব রাগিণীর সঙ্গে তুলনীয়। একজন সমালোচক বলেছেন, ‘a poem of despair and forbearance. It is to be seen and suffered.’ দুটি চরিত্র—পঞ্চাশ বছর বয়স্কা স্ত্রী ও ষাট বছরের বৃদ্ধ স্বামী। শুকনো ঘাসের স্তূপে কোমর অবধি ডুবিয়ে স্ত্রী উইনিকে দেখা যাবে, তার স্বামী-উইলি একটি গর্তের মধ্যে অদৃশ্যভাবে বাস করে। বিরল মুহূর্তে উইলিকে মাথা তুলে পুরণো খবরের কাগজ পড়তে দেখা যাবে ও কখনো কখনো ‘wanted a bright boy’ বলতে শোনা যাবে। শেষ দৃশ্যে সে সাদ্কা পোষাকে হামাগুড়ি দিয়ে স্ত্রীর কাছে আসবে—আগের দিনের মত। পরস্পরের দিকে দীর্ঘ, অসহ্য নীরবতায় তাকিয়ে থাকবে—স্ত্রীর চোখে স্বপ্না ও করুণা, স্বামীর দৃষ্টিতে নির্বীৰ্য অল্পশোচনা, হতভম্বতা। বৃদ্ধদেব বসুর ‘পাতা ঝরে যায়’তে যেমন—ক্লান্ত, অসহায় নিঃসঙ্গ মানবতার ছবি।

হয়তো মনে হবে বেকেটের এই উদ্যম অস্তিত্বহীন বস্তুবাদের ও নৈরাশ্রময় শূন্যতাবাদের প্রভাবে পরিপুষ্ট। তবু বলব পরম সত্যকে জানার এ এক অসমসাহসিক অস্তিত্ববাদী রূপক-প্রতীক। ভারতীয়

ও কিছু ক্রীষ্টান অতীন্দ্রিয় রহস্যবাদ এবং বৌদ্ধ দর্শনের শূন্যতাবাদে সঙ্গে এই অন্বেষণের কিছু সাদৃশ্য আছে। সুতরাং বেকেটকে যান ‘ডাষ্টবিন নাট্যকার’ আখ্যা দেন, তাদের আর যাই হোক হৃদয়বহু নেই—নেই গভীর আত্মদর্শন।

অনন্তকাল সম্বন্ধে চেতনা বেকেটের নাটকে নাট্যীকৃত হ’য়েছে সময়ের অনুপস্থিতি আমাদের সময়—তৃষিত করেছে। অতীত ও ভবিষ্যৎ বর্তমানের খণ্ড জীবনে মিশে গেছে। মনে পড়ে এলিয়টের *The Waste Land*-এ দাস্তের নরকে লণ্ডনের সেতু! পিরানদেল্লোর *Henry IV*-এর নায়কের ‘Stopped Watch, তত্ত্ব। মনে পড়ে ভ্লাদিমিরের প্রশ্ন,—‘গতকাল আমাদের দেখা হয়েছিল (নীরবতা)। মনে পড়ে?’ পোজ্জার উত্তর, ‘মনে পড়ে না গতকাল কারুর সঙ্গে দেখা হয়েছিল কিনা। কিন্তু আগামী কালও মনে থাকবে না আজ কারুর সঙ্গে দেখা হ’য়েছে কিনা। কাজেই আমার ওপর ভরসা করে না।’ এ সেই সীমার মাঝে অসীমের খেলা। ক্রিস্টোফার ফ্রাই-এর ‘এ স্লিপ ফর প্রিজনার্স’-এ ও জাঁ আনোইলের ‘আতিগ’তে তাই। ইংরেজী পত্র পত্রিকাগুলি নাটকটিকে মনে হয় এই সব অ-নাটকীয় জটিলতা সত্ত্বেও গ্রহণ করেছে। সমালোচকেরা বলেছেন ‘The saddest play and yet the funniest’। অনেকে তাঁর নাট্য পরিবেশকে ‘মিউজিক হল’ এর সঙ্গে তুলনা করেছেন, বাজনার ছন্দে ছন্দে যেখানে টুকবো বাক্যালাপের মোহ বেড়ে যায় হাস্তকৌতুক যেখানে জীবনের ব্যর্থতাকে ভুলিয়ে রাখে। চার্লি চ্যাপলিন-এর ‘লাইম লাইট’ও মনে পড়ে। মোৎসার্ট ও ভাগ্নারের বাজনা বা বীঠোফেনের সিম্ফনির সঙ্গেও তুলনা হয়েছে। এমন কি গল্পের রূপকের মধ্যে গোয়েন্দা কাহিনীর আকর্ষণও অনেকে আবিষ্কার করেছেন। বেকেটের নাটক আজ এক বহু-বিতর্কিত নবনাট্য-মূল্যবোধের পরীক্ষা।

এই:পরীক্ষা-নিরীক্ষার সংগ্রামে অন্ততঃ আর একটি নাম বিশেষ

ভাবে উল্লেখযোগ্য। ইউজিন ইওনেস্কো^৮ পিরানদেল্লো ও জাঁ আনোইল এর উত্তরাধিকারী, তিনি শুধু ‘মুখ ও মুখোস’ বা ‘স্ট্রীপবেগ’ প্রেরিত অলীক স্বপ্ন-প্রহসন নিয়েই খুশী রইলেন না। ব্রেশটের মত তিনিও illusion ভেঙ্গে দিলেন। দর্শক যাতে অসম্ভবের রাজ্যে বিচরণ করে আনন্দ পায়, অথচ ভাবাবেগে বিহ্বল না হয়, সেদিকে তিনি লক্ষ্য রাখলেন। Contradiction ও Absurdityর মধ্যে abstract reality খুঁজলেন ইওনেস্কো। তাঁর উদ্দেশ্য আস্তররাজ্যের লীলারঙ্গ রঙ্গমঞ্চে অভিক্ষেপন।

ইওনেস্কোব প্রথমদিকের রচনায় দুঃস্বপ্নের ‘Poetic Imagery’র বীভৎসতায় অদ্ভুত সব রূপান্তরের ছবি। যুক্তিজগৎ যেখানে অতিক্রান্ত। রঙ্গমঞ্চে জড় পিণ্ডের গড়াগড়ি ও আরো জড়কোষের জন্ম। ফলে মনুষ্যত্বের শেষ চিহ্নটি রঙ্গমঞ্চ থেকে নিশ্চিহ্ন হয়ে যাবে। জীবনের ভয়াবহ এই বিকৃত নাট্যরূপ শুধু কিন্তু প্রহসনই, সহৃদয় কৌতুকে সুস্থিত। কাবণ ইওনেস্কো প্রেমের আদান-প্রদানের মানবিক প্রয়াসকে সহানুভূতির সঙ্গেই বিচার করেছেন। তাই তাঁব অধিকাংশ সৃষ্টিগুলি—যেমন ‘বল্ড সোপ্রানো’ ‘লেসনজ্যাক’, ‘সাবমিশন্’, ‘চেয়ারস’, ‘ভিকটিমস্ অফ ডিউটি’ ও ‘আমেদি’—ট্রাজি-কমেডির উভবলী কোমলতায় ইঙ্গিতময়। এখানে ব্যঙ্গ চসার ও সেক্সগীয়ার সুহৃদ প্রসাদগুণের মানবিক স্পর্শে মহীয়ান। ইওনেস্কোর প্রথম নাটক ‘৩ বল্ড প্রাইমাদোনা’—‘a kind of an anti-play’ (প্রতিনাটক)-কে নাট্যকার গুরু-ট্রাজিডি ভাবলেও বন্ধুরা বলেছিলেন : ‘খুব মজাদার কৌতুকনাট্য!’

৮ যদিও এঁরাও সিম্পসন—(*One Way Pendulum*), আদামভ (*Professor Taranne*), আরাবল (*The Two Executioners*), আনবি (*The Zoo Story*), পিটার (*The Birth Day Party*) ও অংশতঃ গুস্কার (*The Roots* , *The Kitchen*) এ্যাবসার্ড নাটকের ক্ষেত্রে বহু আলোচিত নাম।

কিন্তু ব্যঙ্গ ও উদ্ভটরস র'য়ে গেলেও 'কিলার' নাটক থেকেই ইওনেস্কোর প্রতীকধর্মী নাট্যকৌশল ও প্লটের গ্রন্থনা নতুন পথে মোড় ফিরল। 'দু রাইনোসিরাশ' (১৯৫১) নাটকটি প্রায় চিরাচরিত রূপক পরম্পরায় রচিত। নাটকের প্রধান চরিত্র ভীত ও সজ্ঞস্থ হ'য়ে উঠেছে একটি উদ্ভট আশঙ্কায়। অগ্ন নাগরিকেরা পাশবিক গুণাগুণ অর্জন ক'রে গণ্ডারে পরিণত হচ্ছে। সে শুধু মানুষই র'য়ে গেল! এ যেন ছঃস্বপ্নের অতিবাস্তব প্রহসন। স্থূলচর্মী প্রবৃত্তির নগ্নতা।

১৯৩৮-এ রুমানিয়ান নাট্যকার দেখলেন তাঁর ঘনিষ্ঠ বন্ধুরা নাৎসী ও ফ্যাসী মতবাদে আকৃষ্ট হচ্ছে। তিনি এই সম্পর্কে লিখলেন : 'when people no longer share your opinions, when you can no longer make your-self understood by them, one has the impression of being confronted with monsters—rhinosirous.'

'দু কিলার' নাটকের সেই 'ছোট্ট মানুষটি'র প্রতিজ্ঞা—সে সমাজকে স্বপ্না ও ঈর্ষা থেকে বাঁচাবে। কিন্তু তার পুঁথিগত শিক্ষা এ কাজে সম্পূর্ণ ব্যর্থ ও নিরর্থক। বেরেঞ্জার হতাশ ও অসহায় বোধ করবেআর শেষ দৃশ্রে সমাজ সংস্কার বিষয়ে তার নিশ্চেষ্ট উদাসীনতা স্বাভাবিক রূপান্তর মনে হবে। 'Berenger', লেখকের বর্ণনামুসারে, 'Sincere and grotesque at the same time, both pathetic and absurd'^২ যা ছিল কমেডি তা ট্রাজিডিতে পরিণত হ'ল। 'দু রাইনোসিরাশে' ট্রাজেডি কমেডিতে রূপান্তরিত হ'য়েছে। এখানেও যুক্তিতর্ক-পুঁথি পুঁথিগত মন ও সহজ প্রবৃত্তির মধ্যে দ্বন্দ্ব, শারীরিক পরিবর্তন ও মানসিক অবস্থার সংঘর্ষ, ব্যক্তিগত ও রাজনৈতিক সংকল্পজনিত সংঘাত।

^২ Eugène Ionesco : *Plays*, vol : III, trans. D. Watson, ১৯৬০, পৃ. ৭৭।

কিন্তু ইওনেস্কোর সাত্রার প্রতিভার প্রতি ঔদাস্ত ও ত্রেশট-এর প্রতি বিরূপতার ফলে এঁদের সমালোচনা সম্বন্ধে ফ্রান্স ও জার্মানীতে ‘রাইনোশিরাস’ জনপ্রিয় হ’য়েছে। (নাটকটি সম্বন্ধে সাত্রার মন্তব্য উল্লেখযোগ্য : Rhinoceros is a play for the complacent, because it does not really make clear why a man should not become a ‘rhinoceros’!) লণ্ডনে বেরেঞ্জার ভূমিকায় স্ভার লরেন্স অলিভিয়ার-এর অগূর্ব অভিনয় ও অরসন ওয়েলস্-এর দক্ষ পরিচালনার গুণে ‘রাইনোশিরাস’ সমালোচক ও দর্শক উভয় শ্রেণীরই প্রশংসা লাভ করে। মনে রাখতে হবে ঐ সময় উনিশ বছরের তরুণী সেলাগ ডেলানি’র লেখা ‘এ টেস্ট ফর হানি’ ও বন্দান বেন-এর ‘ও হোস্টেজ’ লণ্ডনের দর্শক মনকে মুগ্ধ করে রেখেছিল। অশ্রু নাটকের তুলনায় ইওনেস্কোর এই নাটকটির জনপ্রিয়তার মূলে বোধহয় এর আশাবাদ। তাঁর অশ্রু নাটকের নায়কেরা monster বা mysterious evil দ্বারা পরাজিত। কিন্তু বর্তমান নাটকে অসহায় হতাশাব বিরুদ্ধে বিবেকের বিদ্রোহ আছে, আছে আত্ম-সমর্পনের বিরুদ্ধে বেদনার্ত প্রতিবাদ। নাৎসীবাদ ও ফ্যাসীবাদের মোহে বন্ধুদের কবলিত হতে দেখে ইওনেস্কোর নিজের মত সেই সাধারণ নায়কটি বিচলিত, কিংকর্তব্যবিমূঢ়, উদ্বেগ-হারা। সে যদিও জানে তার ধ্বংস অপ্ৰতিরোধ্য—আত্মসচেতন, স্বাধীন-মনা ব্যক্তি মাত্রের ভাগ্যেই তাই—তবু সে প্রতিবাদ জানাবে।

অবশ্য দার্শনিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে সমগ্র পরিস্থিতিটি উদ্ভট মনে হয়। বেরেঞ্জার মত আজকের অনেক মানুষই এই অসহায়, নিঃসঙ্গ পরিস্থিতির সম্মুখীন হয়, তবু যে মানুষগুলি গণ্ডার হয়ে গেল --conformists—তাদের প্রতীকিতা কোন যুক্তিতর্কের দ্বারা প্রতিষ্ঠা করা যাবে না। যদিও ইওনেস্কো বলেছেন যৌক্তিক মন নিরর্থক, সত্যের সঙ্গে সম্পর্কহীন (‘truth is chaos’), বুদ্ধিজীবীরা নির্বোধ, অধিকাংশ চরমপন্থী রাজনীতিবিদ্বা সঙের মত, যন্ত্রের মত

হৃদয়হীন, যারা যে কোন মুহূর্তে চাপে পড়ে বাম থেকে দক্ষিণে হেলে পড়তে পারে, কুসংস্কারাচ্ছন্ন মধ্যবিত্তরা সব জড়বুদ্ধিসম্পন্ন, বড় ব্যবসায়ী মাত্রই অসৎ, বহু-বন্দিতা ভুবন মনমোহিনী যুবতী আসলে ফাঁপা, অসার পদার্থ বিশেষ। শেষ পর্যন্ত এরা বিপদজনক, অনিষ্টকারী জীব ছাড়া আর কিছুই যে নয়, তার প্রমাণ পাওয়া যায়।

তাহলে মানব আত্মার শোচনীয় পরাজয় দেখিয়ে জগৎ ও জীবনের নিরর্থকতা সম্বন্ধে আমাদের সচেতন করাই কি ইওনেস্কোর নাট্যদর্শ? কাফ্‌কার উপন্যাসের মত (তিনি স্বীকার করেছেন কাফ্‌কা দ্বারা তিনি প্রভাবিত হয়েছেন) অবচেতন মনের বিকৃত ও ভয়ঙ্কর দৃশ্যপের নরক তিনি সৃষ্টি করতে চান শুধু মানসিক বিপ্লবের মহৎ উদ্দেশ্য সাধনে? ইংলণ্ডের 'এ্যাবসার্ড' গোষ্ঠীর রোমান্টিক সভ্য হারল্ড পিটারেও এই অন্তর্জাতীয় ট্রাজি-কমেডির আপাত আজগুবী প্রহসনের নিরীক্ষা। অবশ্য শেষ পর্যন্ত তিনি সুস্থ স্বাভাবিক জীবনকে স্বীকার করেই নিয়েছেন।^{১০}

রহস্য আরো গভীর হয় যখন দেখি ইওনেস্কোর নাটকে মায়া-স্বপ্ন ও বাস্তব সৃষ্টির সূক্ষ্ম সীমারেখা যেন দ্রুত বিলীন হ'য়ে যায়, আর জীবনের মৌলিক নগ্ন-চেতনা যদি হাসি ও কান্না ছুয়েরই উৎস হয়, তা'হলে বলতে দ্বিধা নেই, ট্রাজিডি ও কমেডির ভিন্নতাও লোপ পায়। এখানে আসে সেই শাস্ত্রত সংঘাতের প্রশ্ন। এই সংঘাতের প্রকৃতি বিশ্লেষণ '৩ কিলার' নাটকের প্রথম দৃশ্যেই উদ্ঘাটিত। যেমন 'রাইনোশিরাসে'। বেরঞ্জার সেই 'radiant city within a city'-তে প্রবেশ করছে। সেই মৃত্যু তোরণ উত্তীর্ণ অমৃতময় জ্যোতির্লোকে, নখর নগরীর তিমির দিগন্ত পারে যা দীপ্তিমান। তার যে সোনার হরিণ চাই; কতবার সে স্বপ্নে এই মায়া কুহক, মায়া বনবিহারিণীকে দেখেছে; সেই আপাতঃসুদূর স্বর্গজয়ী আনন্দ এই radiant city-তে যেন বিধৃত হয়। স্মৃতিসুন্দর সেই চিত্তকমৎকারী আন্তর

অনুভূতির দিব্যপ্রভা বহির্জগতের বস্তুলোকে ব্যাপ্ত হোক। বিশ্ব-প্রকৃতির যে বিশ্বয়রূপ সে গোপনে লালন করে এসেছে তার মোহিনী মায়া ছড়িয়ে পড়ুক মৃগয়ী নগরীর কাছে-ইটে। কিন্তু অন্তর বাহিরের ভিন্নপন্থী পরস্পর বিরোধী কল্পলোক ও বস্তুলোকের সংঘর্ষের বেদনা তাকে নিরাশার নৈরাজ্যে নিয়ে যায়। জীবন সম্বন্ধে তার উপসংহার সেই মৌল সংঘাতেরই নির্দেশক : ‘When there is not total agreement between myself inside and myself outside, then it is a catastrophe, a Universal contradiction, a schism.’।

এই contradiction যেন আবার মিলিয়ে যায়। ‘radiant city’র প্রাচীর স্পর্শ কবতেই সে বলে উঠবে, ‘It’s concrete, solid, tangible...No, no, it’s not just a dream, this time.’। কিন্তু বেরেঞ্জাব ‘radiant city-তে আবার বাস করবে না। পবে আমরা জানি এক হত্যাকারী সকলকে হত্যা করে বেড়াচ্ছে এই নগরের পথে ঘাটে। শেষ দৃশ্যে বেরেঞ্জাবকেও হত্যা করবে সে।’^{১১}

কিন্তু ইওনস্কোর নাটকের পটভূমি রহস্য ও স্বচ্ছতা, মায়া ও বাস্তবের উভয় স্বর্গের হেঁয়ালীর প্রতীক। কোন সমাধান নেই, নেই কোন রহস্য বিলোপের প্রয়াস। ‘Vanitas Vanitatum, Omnia Vanitus’ শুধু। বেবেঞ্জার দেখল দেয়ালগুলো ‘concrete, solid, tangible’। কিন্তু মধ্যে কোন দেয়ালই নেই। শূন্যতায় তাব হাতড়ানো। রূপসাগরে ডোবাই সার, অরূপ রতন কৈ?

তাহলে প্রশ্ন জাগে দেয়ালের কাঠিষ্ঠ কি শুধু শাব্দিক অর্থে সত্য? প্রশঙ্গতঃ মনে পড়ে এলিয়টের *East Coker*-এ কবি দ্বৈত-চেতনার রূপকল্প চিত্রণের অতীন্দ্রিয় চেতনাকে স্পর্শ করতে গিয়ে বাগর্থের প্রতীকী ব্যঞ্জনা অস্বস্তিবোধ করছেন। *The Family*

১১ মরণ-নদী তো চিরকাল শাস্ত নগরীর পাশ দিয়েই প্রবাহিত হয়! বাইবেল, বানিয়ান জটব্য।

Re-union-এর ইউমেনডাইরা ও *The Cocktail Party*-র গার্ডিয়ানরা এলিয়টের কাছে একই সমস্যা উপস্থাপিত করেছে। অর্থাৎ আমরা অস্তিবাদী প্রত্যয় গ্রহণের ‘উদ্ভট’ প্রস্তাবের (কির্কেগার্ডিয়ান *either/or*?) সম্মুখীন হচ্ছি। প্রত্যয় স্বীকার আবশ্যিক, কিন্তু তার জগৎ পরিস্থিতির নিরর্থকতার প্রয়োজন। নাট্যকার তাই তাঁর গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রকে কাল ও কালাতীতের দিগন্ত সীমা অতিক্রম করে—‘no man’s land’-এ পৌঁছে দিয়েছেন। তখন আমাদের চোখে নায়ক হয় নির্বোধ, নয় স্থিতপ্রজ্ঞ অতিমানব। বস্তুতঃ বেকেট ও ইওনেস্কোর মধ্যে ভিন্ন দৃষ্টি সূক্ষ্ম, প্রচ্ছন্ন। বেকেট আবিষ্কার প্রয়াসী ঈশ্বরহীন জগতের অর্থহীনতার অর্থ—আর ইওনেস্কোর সাধনা মানুষের সাড়স্বর কর্মকাণ্ডের বার্থতার সার্থকতা সন্ধান। জীবনের বহুমুখী বিশৃঙ্খলায় সুন্দরতম সৃষ্টিব অকারণ বিনষ্টির উৎস কি অদৃশ্য শূন্যতা? এই প্রশ্ন উভয়েরই মনে রাখতে হবে যে, ‘অ্যাবসার্ড’ নাটকের মর্মবাণী মানবদ্বেষী নৈরাশ্যবাদ (*anti-human pessimism*) বা বেরোয়া বিপ্লববাদ (*irresponsible nihilism*) নয়। মনে পড়ছে ‘মার্ভার ইন দ্য ক্যাথিড্রালের কয়েকটি কথা :

‘Weaving a fiction which unravels as you weave

Pacing forever in the hell of make-believe which never
is belief.’

কিন্তু ইওনেস্কো, সাত্র ও বেকেটের সঙ্গে এলিয়টের দৃষ্টিভঙ্গির তফাৎ হ’ল প্রথমোক্ত তিনজন এই ‘মনগড়া নরক’ কে (*Hell of make believe*) স্বীকার করেন না, আর এলিয়ট সাত্রের ‘বুদ্ধিগ্রাহ্য স্বর্গ’ (*Intelligible Heaven*)-তে বিশ্বাস করেন। এই ‘বুদ্ধিগ্রাহ্য স্বর্গ’তে বিশ্বাস না করার সমস্যাই অস্তিবাদীদের এই দলটির কাছে জীবনের প্রধান সঙ্কট। ‘রাইনোশিরাসে’ বেরেঞ্জার অভাব-বাচক প্রত্যয় (রবার্ট বোর্ণের ‘মোর’ বা অসবোর্ণের ‘লুথার’ এর

প্রত্যয়ের মত) এক অর্থে সম্ভার সত্যাপন সন্দেহ নেই। কিন্তু এরা সব এমন এক গহ্বর কিনারে এসে দাঁড়িয়েছে যেখান থেকে তারা শুধু বলছে ‘there I stand. I can do no other’। অর্থাৎ সাত্রার ভাষায় : ‘অস্তিত্ববাদীরা অত্যন্ত অপ্রস্তুত হ’য়ে পড়ে যখন দেখে ঈশ্বর বলে কিছু নেই’।^{১২} কিন্তু আমরা জানি আছে হুঃখ ‘আছে মৃত্যু, বিরহদহন লাগে।’ কিন্তু ‘তবুও শান্তি, তবু আনন্দ, তবু অনন্ত জাগে’। তাই অর্থহীন জগতে মানুষের বিরাট নিঃসঙ্গতা ও অনাবিষ্কৃত রহস্যের বেদনা সত্ত্বেও জীবনকে গ্রহণ করতে হবে ; মর্যাদা ও মহত্বের সঙ্গে। ভালবাসা, জ্ঞান ও উদারতা দিয়ে জয় করতে হবে সকল অর্থহীনতা, সকল প্রহসনকে। তাই নাট্য আন্দোলনের এই বিচিত্র শৈলী জীবনদর্শনের এক নব দর্পণ, এক নব ইস্‌থেটিকস্‌।^{১৩}

ভ্রাদিমির ও এস্ত্রাগর্ব প্রতীক্ষা ও বেরেঞ্জার বস্তু ও ছায়ায় গড়া জ্যোতির্লোকের অন্বেষাকে আর্নল্ডের ভাষায় ‘Wandering between two world’s, one dead, the other powerless to be born’ বলা অসঙ্গত নয়। কিন্তু এই প্রতীক্ষা ও অন্বেষা ঠিক কিসের জন্ম? ঈশ্বর, মহামানব, মহৎ আদর্শ বা সব পেয়েছির দেশের জন্ম? হয়তো এসব কিছুই না। শুধু জীবন-যন্ত্রণা থেকে মুক্তি (মোক্‌শ প্রাপ্তি নয়)—মৃত্যুর জন্মই। হয়তো তাও নয় শুধুই প্রতীক্ষা, শুধুই অন্বেষা। ভারতবর্ষের দার্শনিক কবির উদ্ধৃতি দিয়ে এই আলোচনার শেষ করব :

যে ক্ষুধা চক্ষুর মাঝে, যেই ক্ষুধা কানে,
স্পর্শের যে ক্ষুধা ফিরে দিকে দিকে বিশ্বের আহ্বানে,
উপকরণের ক্ষুধা কাঙাল প্রাণের,
ব্রত তার বস্তু সঙ্কানের,

১২ *Existentialism and Humanism*, পৃ. ৩৩।

১৩ কামুর *Myth of Sisyphus*-এর আশাবাদী উপসংহার সিসিফাসের জবানীতে দ্রষ্টব্য।

মনের যে ক্ষুধা চাহে ভাষা,
 সন্দের যে ক্ষুধা নিত্য পথ চেয়ে করে কার আশা,
 যে ক্ষুধা উদ্দেশহীন অজ্ঞানার লাগি
 অন্তরে গোপনে রয় জাগি—
 সবে তার মিলি নিতি নিতি
 নানা আকর্ষণ বেগে গডি তোলে মানস-আকৃতি ।
 কত সত্য, কত মিথ্যা, কত আশা, কত অভিলাষ,
 কত-না সংশয় তর্ক, কত-না বিশ্বাস,
 আপন রচিত ভয়ে আপনারে গীড়ন কত-না,
 কত রূপে কল্লিত সাস্থনা,—
 মনগড়া দেবতারে নিয়ে কাটে বেলা ;
 পরদিনে ভেঙে করে ঢেলা
 অতীতের বোঝা হতে আবর্জনা কত
 জটিল অভ্যাসে পরিণত ।
 বাতাসে বাতাসে ভাষা বাক্যহীন কত-না আদেশ
 দেহহীন তর্জনী নির্দেশ,
 হৃদয়ের গৃঢ় অভিকর্ষ
 কত স্বপ্নমূর্তি আঁকে, দেয় পুনঃ মুছি,
 কত প্রেম, কত ত্যাগ, অসম্ভব-তরে
 কত-না আকাংক্ষাত্মা কল্প পক্ষ ভরে,
 কত মহিমার পূজা, অযোগ্যের কত আরাধনা,
 সার্থক সাধনা কত, কত ব্যর্থ বিড়ম্বনা,
 কত জয় কত পরাভব—
 ঐক্য বন্ধে বঁধি এই সব
 ভালো মন্দ সাদায় কালোয়
 বস্তু ও ছায়ায় গড়া মূর্তি তুমি দাঁড়ালে আলোয় ।.....

নিসঙ্গ আত্মা : আর্থার মিলার

আমেরিকায় অভিনীত প্রথম যে নাটকটির নামের সঙ্গে শিক্ষিত বাঙালীর পরিচয় হয় তার নাম ‘আওয়ার আমেরিকান কাজিন—’ নাট্যকারের নাম টম টেলর। এই পরিচয়ের কারণ বেদনাদায়ক। ১৮৬৫ খ্রীস্টাব্দে গণতন্ত্রের পূজারী মানবদরদী এব্রাহাম লিঙ্কন ঐ নাটক অভিনয়ের কোন এক অসতর্ক মগ্ন-মুহূর্তে গুপ্ত শত্রুর গুলিতে লুটিয়ে পড়েন উপরতলার বিশেষ আসনের তলায়।

তারপর অনেক যুগ কেটে গেছে। নাট্যসাহিত্য-প্রেমী বাঙালী আবো অনেক নামের সঙ্গে পরিচিত হ’ল—ইউজিন ও নীল (১৮৮৮-১৯৫৩), সিডনী হাওয়ার্ড (১৮৯১-১৯৩৯), এস. এন. বেয়ারম্যান (১৮৯৩—), ফিলিপ ব্যারী (১৮৯৬—১৯৪৯), মসহার্ট (১৯০৪—), জর্জ কফ্‌ম্যান (১৮৮৯—), রবার্ট সারউড (১৮৯৬—), এলমার রাইস (১৮৯২—১৯৫৩), জন হাওয়ার্ড লসন (১৮৯৫—), থর্নটন ওয়াইল্ডার (১৮৯৭—), মার্ক কনেলি (১৮৯০—), ক্রিফোর্ড ওডেট্‌স্ (১৯০৬—), টেনেসি উইলিয়মস (১৯১৪—), আর্থার মিলার (১৯১৫—), সারোয়ান, এডওয়ার্ড এ্যালবী, কামিংস, পাউণ্ড, ম্যাকলিস, স্টিভেন্স, এবার হার্ট প্রভৃতি ব্রডওয়ের নাটমহলের আরো কত জনপ্রিয় নাট্যকার-নাটকের খবরও অনেকে রাখেন। শিকাগো ও নিউ ইয়র্কের ‘নিউথিয়েটার’, হার্ভার্ডের নাট্য-রচনা শিক্ষা-কেন্দ্র ‘৪৭ নম্বর কারখানা’, ‘লিটল থিয়েটার’ আন্দোলন, ‘প্রভিন্স টাউন নাট্যসঙ্ঘ’, ‘ওয়্যাশিংটন স্কোয়ার নাট্য-সমিতি’, ‘থিয়েটার সমবায়’, ‘নেবারহুড রঙ্গালয়’ ‘লোকনাট্য’ আন্দোলন, নিগ্রো গীতিনাট্য, ফেডারাল রঙ্গালয়, সঙ্গীত সংবাদপত্র নামীয় আঙ্গিক, নীতিনাট্য, সংযুক্ত রঙ্গালয়, রঙ্গমঞ্চ কাব্য, গোষ্ঠী রঙ্গালয় ইত্যাদি—বিভিন্ন নামের সঙ্গেও অনেকের পরিচয় ঋণা সম্ভব। কিন্তু প্রধানত ও’নীল, টেনেসী উইলিয়মস্ ও আর্থার

মিলার-এর মাধ্যমেই আধুনিক আমেরিকান নাটকের প্রতি আমাদের শ্রদ্ধা ও আকর্ষণ নিবিড়তর। ইদামীং অবশ্য ক্রিফোর্ড ওডেটস্ (‘ওয়েটিং ফর লেফ্টি’ গণ-নীতিনাট্য দ্রষ্টব্য।) ও এডওয়ার্ড গ্র্যালবী (‘হু ইজ এ্যাক্চেড অব ভার্জিনিয়া উলফ’—এর বোম্বাই ও কলকাতায় চাঞ্চল্যকর প্রতিক্রিয়া স্মরণীয়) ভারতীয় বুদ্ধিজীবীদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পরে—ও’ নীল তখন দীর্ঘকাল ধরে অসুস্থ, ওডেটস্ ফুরিয়ে গেছেন, স্টাইনবেকের প্রতিভা নাট্য-সাহিত্যের অনোপযোগী প্রমাণিত হ’য়েছে, ডন প্যাসস্ ও সারোয়ান দু-একটি ক’রে সফল নাটক লেখাব পরে একঘেঁয়ে হ’য়ে উঠলেন। পাঠক ও দর্শক তখন নতুন প্রতিভাকে সাগ্রহে বরণ করে নেবার জন্ম ব্যগ্র হ’য়ে উঠেছে। এমন সময় নতুন জিনিসের পসরা নিয়ে উপস্থিত হলেন টেনেসি উইলিয়ামস এবং আর্থার মিলার। উইলিয়ামস এর ‘হু গ্লাস মিনেজারি’ (১৯৪৫) ও ‘এ স্ট্রীটকার নেমড্ ডিজিয়ার’ (১৯৪৭) এবং মিলারের ‘হু ডেথ অব এ সেলসম্যান’ (১৯৪৯) শুধু আমেরিকায় নয়, যুরোপের বিভিন্ন মঞ্চেও আলোড়ন সৃষ্টি করতে সমর্থ হয়েছিল। কলকাতার নাট্য-প্রেমিক এই নাটকের ছায়ারূপ—মুক্তাঙ্গন মঞ্চে দেখে থাকবেন।

দক্ষিণ আমেরিকার অধিবাসী টেনেসি ১৯১৪ খ্রীস্টাব্দে মিসিসিপিতে জন্মগ্রহণ করেন, উত্তরবাসী আর্থার মিলার ব্রুকলিনে প্রায় দুবছর পরে। আর্থার মিলার ব্রডওয়েতে সাফল্য পেলেন ‘অল মাই সনস্’-এর অভিনয়ের গুণে। তিনি ইবসেনের মধ্য পর্বের পর থেকে আধুনিক নাট্যধারায় ‘সামাজিক বাস্তবতার’ শক্তিশালী প্রতিভূ। আর বাস্তবানুগ স্বভাববাদের বিরুদ্ধে ছদ্ম নান্দনিক ও প্রতীকী প্রতিক্রিয়ার প্রতিনিধি হলেন টেনেসি। মিলারের ভাষা গদ্য-গদ্য কথ্য ভাষা, উইলিয়ামস-এর কাব্যিক, সঙ্গীতময়, রূপপ্রতিমায় সমৃদ্ধ। গণমন্ডের প্রতিভূ মিলার, উইলিয়ামস আর্ভা-গার্ড নাট্যের

ভাবধর্মিতা (Subjectivity) ও ব্যক্তিগত প্রেরণার পৃষ্ঠপোষক । মিলারকে হারল্ড ক্লারম্যান বলেছেন, 'a dispenser of moral jurisprudence' ।^২ অর্থাৎ নৈতিক ব্যবহার-তত্ত্বের কাজী । 'অল মাই সল'-এ ব্যক্তিগত স্বার্থ ও সামাজিক দায়িত্বের মধ্যে দ্বন্দ্ব রয়েছে । ইবসেনের জুইবপস্থী 'পিলারস অব সোসাইটি'র মত গুপ্ত-অপরাধ ; অপরাধ প্রকাশ ও প্রায়শ্চিত্ত—এই বিচিত্র উপাদান সহযোগে এর নাটকীয় আবেদন গড়ে উঠেছে । এগুলিতে কোন বৈচিত্র্য নেই, সবই প্লটের খাতিরে ব্যবহার করা । তৃতীয় অঙ্কে হঠাৎ আপত্তিজনক একটি চিঠির আবিষ্কার, যা আগেও হ'তে পাবত—শুধুমাত্র প্লট গ্রন্থার জগুই আবিষ্কৃত একথা বলাই বাহুল্য । 'গোস্টস'-এ যাজক ম্যানভারস দাতব্য অনাথালয়টি 'ইনসিওর' করার প্রস্তাব না-মঞ্জুর করার অল্পকাল পরেই ঐ সংস্থাটি পুড়ে যাওয়ার নাট্য-শ্লেষটুকু লক্ষণীয় । (নাট্য-শ্লেষ কারণ অনাথালয়টি শ্রীমতী আলভিং-এর ভ্রাম্যমান কামুক স্বামীর স্মৃতির উদ্দেশ্যেই নিবেদিত !) । অবশ্য 'প্লট' ও 'আইডিয়া'র কোঁশলের উদ্দেশ্যে নাটকটির যে আবেদন তা অগ্রাহ্য করার মত নয় । জীবন্ত চরিত্র ও পরিবেশ রচনা, চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য-পরিষ্কৃতি, ও চিন্তা-ভাবনার নাটকীয় অন্তর্দৃষ্টির স্বচ্ছ উন্মোচন প্রশংসনীয় । ধূর্ত 'লিটলম্যান' জো কেলার-এর পরিবার-প্রীতি ও গুপ্ত বেপরোয়াভাব, তার স্নেহপ্রবণ স্ত্রী 'লিটল ওম্যান'-এর ভালমন্দ ব্যতিরেকে আরামপ্রিয়তা, কেলারের ছেলের পিতৃভক্তি পরীক্ষার সংকট ইত্যাদি—খণ্ড-ঘটনার সমন্বয়ে মঞ্চে উপস্থাপিত হয়েছে—হয়েছে জীবন ও জীবনের পক্ষে ও বিপক্ষের যুক্তিতর্ক । কিন্তু 'অল মাই সল' মিলারের সমাজ-দর্শন ও নাট্যরীতি বোঝার পক্ষে যথেষ্ট নয় । 'এ ভিউ ফ্রম দ্য ব্রিজ' তো তদানীন্তন লর্ড চেম্বারলিনকে নাটকটি নিষিদ্ধ করতে উত্তত করেছিল, কারণ দ্বিতীয়াদ্দে একটি চরিত্র অপর একটি চরিত্রকে সমকামের জগু দোষারোপ করছে

২ 'অ নেকেড ইমেজ' জটব্য

(যদিও অভিযোগটি মিথ্যা)। নাট্যকার মিলারকে বুঝতে হ'লে 'দু ডেথ অব এ সেলসম্যান' নাটকটি বিচার করে দেখতে হবে এটি এমন একটি নাটক যা আমেরিকার সমাজ জীবনের নৈতিক ভিত্তিকে নাড়া দিয়েছে। নাটকটি আত্মজীবনীমূলক ও একত্রে (মিলার তাঁর পিতার দ্বিতীয় পুত্র) দুই পুত্রের সঙ্গে পিতার সম্পর্ক বিষয়ক।^৩

ভ্রাম্যমান সেলসম্যান-এর মত আমেরিকার জীবনধারা ৭ জীবনাদর্শের প্রতিভূ আব কেউ হ'তে পারেন কিনা জানি না। বেশি টাকার জন্য বেশি জিনিষ বিক্রি করাই তার কাজ। 'ডলার' ৭ 'সেন্ট' দিয়ে বৎসবাস্তে তার 'কি পাইনির' হিসাব নিকাশ। সতেজ প্রগাঢ় জীবন। বিশ অশ্ব-শক্তি সম্পন্ন গাড়ীতে চড়ে গ্রামে ৭ গঞ্জে ঘুরে বেড়ান, বিবর্তিতে স্বামী, জনক ও নাগরিকের ভূমিকা আত্মপ্রসাদ লাভ, মেয়েদেব গালে টোকা দিয়ে, নানা গাল গল্প বলে 'অর্ডার' যোগাড় করা, হৈ হৈ করে সময় কাটান। কর্মবীর উদার, "রাফ-ট্যাফ" -অনেকে যেমন 'democratic American hero'কে কল্পনা করেন। কিন্তু মিলার তাঁর আলোচ্য নায়ককে দেখিয়েছেন দুর্বল, নিঃসঙ্গ, করুণার পাত্ররূপে। তার কৃতিত্বগুলি অস্থির মনে হবে কুৎসিৎ দুঃস্বপ্নের মত। তার পরিণতি তিক্ততায় নৈরাশ্যে, আত্মঘাতের অগোরবে কলঙ্কিত।

'ক্রিটিকস্ সার্কেল এ্যাওয়ার্ড', 'পুলিৎজার প্রাইজ', 'পের এ্যাওয়ার্ড' প্রাপ্ত, 'বুক অব দ্য মাস্ ক্লাব' নিবাচিত আলোচ্য নাটকটি অধিকাংশ সমালোচকের মতে আমেরিকার জীবনধারার প্রাণীকৃত সমালোচনার নিদর্শন। কাহিনীর সারাংশ নিম্নলিখিত রূপে :

উইলো লোম্যান রকলীন্স গৃহে ফিরে এল। এবারে যাত্রার অশুভ ইঙ্গিতবহ, বার্থ। বয়স তেষষ্টি। অতএব একাগ্রতার অভাৱ ইচ্ছাশক্তি দুর্বল। গাড়ী চালাবার মতও মনোবল নেই। এগ

৩ 'দু ম্যান হ হাড অল দ্য লাক্' ও 'অল মাই সঙ্গ' স্মরণীয়।

সে আত্মজিজ্ঞাসায় প্রথর, আত্মপ্রতিষ্ঠায় দ্বিধাযুক্ত। এখন আকাজক্ষা ও সামর্থ্যের ব্যবধান সুদূর। ইংরেজীতে যাকে ‘conscious escapism’ বলে সেই সচেতন পলায়ন তৎপরতা লোম্যানের মানসিকতায় ছায়া ফেলেছে। চব্বিশ ঘণ্টার পশ্চাদবর্তন কৌশলের মাধ্যমে আমরা লোম্যানের অতীত জীবনের কিছু সুখময় মুহূর্তের স্বাদ পাব। ছুটি ছেলের তখন বাড়ন্ত বয়স। বিফ্ ‘কলেজ হীরা,’ ফুটবল দলের ‘উঠন্ত তারা’, আর হাপী, তার ছোটভাই, দাদার গৌরবে গরীয়ান। তাদের জননী লিন্দা তাদের নিয়েই সুখী। সংসার স্বাচ্ছন্দ্যের মধু-হুধে ভাসমান। একদিন বিফ্ একটি সংকটময় মুহূর্তে দৌড়ে হোটেল ঘরে ঢুকে বাবাকে পরনারী সংসর্গে মত্ত অবস্থায় দেখতে পাবে। কিশোর মনের ‘পিতৃ দেবতার মন্দির একটি আঘাতেই বিচূর্ণ’। বিফ্ এখন ঘর পালানো চোর। হয়তো সে কৃষিকার্মেই নিজে নিয়োজিত করতে পারত। কিন্তু পাবিবাবিক আকর্ষণ তাকে আবার বাড়ীতে ফিরিয়ে আনে। কিন্তু পিতা-পুত্রের কলহ তাকে আবার গৃহছাড়া, লক্ষ্মীছাড়া করে।

অপব পক্ষে, হাপী অলস, আত্মকেন্দ্রিক, লম্পট। লিন্দার মন স্বামীর প্রতি মমতা সিক্ত, সন্তানদের যুগা থেকে লোম্যানকে রক্ষা করার প্রচেষ্টায় অন্তর্গত। প্রথম অঙ্কে শেষের দিকে লিন্দার কথা মনে পড়ে যখন সে জীবন যুদ্ধে পরাজিত স্বামীকে সন্তানদের অবজ্ঞা থেকে উদ্ধার করার চেষ্টা করেছে। এখানে সংলাপের কিছু অংশ তুলে দিচ্ছি :

লিন্দা : আমি বলছি না সে একজন মস্ত বড় কিছু। সে অনেক টাকার মালিক নয়। কাগজে তার কখনো নাম ওঠেনি। অপূর্ব আদর্শ চরিত্রও নয়। কিন্তু সে মানুষ, ভয়ঙ্কর কিছু হ’তে যাচ্ছে তার জীবনে, তাই আমাদের তার প্রতি মনোযোগ দিতে হবে। বুডো কুকুরের মত তাকে কবরের মধ্যে ফেলে দিতে পারি না। শেষ পর্যন্ত এই ধরনের লোকের দিকে আমাদের মন দেওয়া উচিত। তুই ওকে মাথা খাড়া বললেছ—

বিফ : সত্যি কি আর বলেছি।

লিন্দা : না, অনেক লোকেই মনে করে তার মাথার ঠিক নেই। কিন্তু তার কষ্টটা কোথায় তোদের বোঝা উচিত।

ছাপী : নিশ্চয়ই।

লিন্দা : একজন সাধারণ লোক অসাধারণ লোকের মতই ক্লান্ত হ'তে পারে।

কিন্তু উইলীর মনোবল ফিরিয়ে আনার ক্লান্তিহীন প্রচেষ্টায় সে ব্যর্থ। পায়ের মাটি যেন আর যথেষ্ট শক্ত নয়, ক্রমশঃ সবই যেন অন্ধকার হ'য়ে আসছে, বিশ্বাসের ধ্রুবপদ বিশ্বাসঘাতকতা করেছে। সুদক্ষ 'সেলস্ম্যানের' গুণাবলী শক্তিহীন হ'য়ে আসছে, জীবিকার জগ্নু সংগ্রাম-ক্ষমতা লুপ্ত প্রায়। তার জীবন-বীমা, উইলীর ধারণায় তার মৃত্যুকে বেশি লাভদায়ক করে তুলেছে।

কাহিনীর পর পর কয়েকটি দৃশ্য স্থানকালের পরমতায় উপস্থাপিত। কোন কোন খণ্ড চিত্র বর্তমানতায় বিধৃত, অধিকাংশই অতীতের পর্দায় আভাসিত। লেখকের দৃষ্টিকোণ অবশ্য সক্রিয় ভূমিকা গ্রহণ করেছে সর্বত্র। কিছু দৃশ্য আবার উইলীর কল্পনাশ্রয়ী। কখনো কখনো অতীত ও বর্তমানের গোলক ধাঁধায় বিভ্রান্ত হ'তে হয় ঠিকই, তবে বাহ্য জগতের এই বিশৃঙ্খলা নাটকের অন্তর্নিহিত বিশৃঙ্খলারই প্রতিভাস। তবু একথা অনস্বীকার্য, সাধারণ মার্কিনী জীবনের দৈনন্দিন বাক্‌ধারায় লিখিত-এই নাটক মর্মস্পর্শিতায় গভীর। শেষ দৃশ্যে লিন্দা, তার ছই পুত্র, বন্ধু চার্লি, লোম্যানের কবর ঘিরে দাঁড়িয়ে আশ্চর্য হয়ে ভাবছে তার এইভাবে স্বেচ্ছামৃত্যুর প্রকৃত কারণ কি হ'তে পারে :

লিন্দা : ব্যাপারটা বুঝতে পারছি না। বিশেষ ক'রে ঠিক এই সময়টা। পঁয়ত্রিশ বছরের মধ্যে আমরা সবেমাত্র পবম্পরকে বুঝতে শিখেছি, সহজ হচ্ছি। তার শুধু একটু রোজগাবের দরকার ছিল। এমন কি ডেনটিস্টের ঋণও শোধ করেছিল।

চার্লি : কোন লোকের শুধু একটু মাইনে পেলেই চলে না।

লিল্লা : কিছু বুঝতে পারি না।

বিফ্ : কত সুন্দর দিনই না কেটেছে। বাবা যখন ট্রিপ থেকে ফিরে আসতেন ;...

চার্লি : উনি সুখীই ছিলেন.....

বিফ্ : তাঁর স্বপ্নগুলোই ভুল ছিল। সব, সব, ভুল।

হাপী : (বিফ্কে প্রায় মাঝে গিয়ে) ওকথা বলিস না।

বিফ্ : তাঁর কখনো নিজেকে বোঝাব ক্ষমতাই হয়নি।

চার্লি : (হাপীকে ধেতে না দিয়ে, কথা বলতে না দিয়ে) এই মানুষটিকে কেউ যেন দোষ না দেয়। তুই বুঝিস না : উইলী একজন সেলসম্যান..... সেলসম্যানকে স্বপ্ন দেখতেই হবে, বাছা।...

নাটকের বিষয়বস্তুকে অবলম্বন ক'বে সমালোচকদের মতান্তর বিশেষ রকম কৌতূহলোদ্দীপক। জন ব্রাউন বললেন, 'most poignant of man as he must face himself to have come out of our theatre'। মিলার নিজে বললেন, 'Willy is Everyman^৪ who finds he must create another personality in order to make his way in the world, and therefore has sold himself.' হারল্ড ক্লারম্যান এই মার্কিন 'সেলসম্যানের' মৃত্যুর মধ্যে দেখেছেন মার্কিন সমাজে সেলসম্যানের জীবিকারত্নি ঘুণ ধরা স্বরূপটি। 'The play is a challenge to the American dream...of business successsalesmanship implies a certain element of fraud : the ability to put over or sell a commodity regardless of its intrinsic usefulness. Death of Arthur Miller's salesman is symbolic of the breakdown of the whole concept of salesmanship inherent in our society.'

৪ পনের শতকে লিখিত প্রখ্যাত চার্চ মর্যানিটি নাটকের নায়ক Every man পরলোকের ডাক শুনে সৌন্দর্য, আত্মীয় প্রবণগুণ ও জাগতিক বস্তুকে সঙ্গে নিয়ে যেতে ব্যর্থ হয়েছিলেন।

অনেকে তাই মিলারকে স্বাধীন সমাজের ঘাসে প্রচ্ছন্ন মার্কসবাদী বলেছেন। যদিও মার্কসবাদী সমালোচকরা অনেকে তাঁকে ছদ্মবেশী বুর্জোয়া ভাববাদী বলতে দ্বিধা করেন নি। আবার কোন কোন বিদগ্ধ সমালোচক বলেছেন উইলীর ব্যর্থতার জন্ত সে নিজেই দায়ী, তার সমাজ নয়। ভ্রান্ত সমাজধারা নয়, তার নিজস্ব আকাজিকত আদর্শের মানে উন্নত হবার অক্ষমতাই তাকে আত্মধিকারে প্ররোচিত কবেছে। উইলী বলে, অপরে শুধু শায়িত অবস্থায় টেলিফোনে কথা বলেই অর্ডাব পাচ্ছে। তাকে কিন্তু তার স্ত্রী বা প্রেমিকার সাহায্যে মালিকদের অনুগ্রহ লাভ করতে হবে। এই বক্তব্য উইলীর বর্তমান বৃত্তির বিরুদ্ধ-সমালোচনা নাও হতে পারে। আমাদের মতে এক্ষেত্রে উভয়েরই দায়িত্ব সমান—সমাজ ও ব্যক্তি। আসলে উইলীর সাংসারিক জীবন অশাস্তিকর হবার কোন কারণ নেই। অশাস্তিব কারণ তার পতনোন্মুখ চরিত্র। হাপী ও বিফের ধ্বংসের কারণ ‘ভুল স্বপ্ন’—*The mystique of Salesmanship*-এ তাদের বিশ্বাস। মনে পড়ে উইলীর আলাস্কাব ধনকুবের ভাই বেন-এব কথা, ‘What are you building?... Lay your hand on it. Where is it?’

জোসেফ উডক্রাস তাঁর বহু আলোচিত ‘দ্য ট্রাজিক ফ্যালাসিস’^৫ নামক নিবন্ধে আধুনিক যুগে ট্রাজিডির সম্ভাবনাকে অস্বীকার কবেছেন। তিনি বলেছেন, আধুনিক কালে মানব ও ঈশ্বর উভয়েই হ্রত গৌরব। এ সম্পর্কে জর্জ স্টাইনার-এব মন্তব্য স্মর্তব্য : ‘Tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God’s presence. It is now dead because His shadow no longer falls upon us as it fell on Agamemnon or Macbeth or Athaliae.’^৬

^৫ *The Modern Temper* 1929, Ch, 5 দ্রষ্টব্য।

^৬ *The Death of Tragedy* :

একটি শ্বাসসঙ্গত প্রশ্ন প্রায়ই উত্থাপিত করা হয় : ‘তু ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান’ কি ট্রাজিডি ? যদিও ভূমিকায় মিলার নাটকটিকে ট্রাজিডি ভেবেই আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন ট্রাজিক আঙ্গিক মানবিক মর্যাদা লাভের জগৎ নায়কের সংগ্রামকেই সূচিত করে। এ প্রসঙ্গে স্টাইনারের আর একটি উক্তি স্মরণযোগ্য : ‘The metapysics of christianity and Marxism are anti-tragic. That is, in essence, the dilemma of modern tragedy.’^১ কিন্তু আধুনিক ট্রাজিডিতে নায়কের বিনষ্টির মূলে পরিবেশের অন্তর্ভুক্ত অশুভ উপাদানই দায়ী। তিনি আরো বলেছেন, ট্রাজিডিতে নৈতিক সিদ্ধান্তের আবিষ্কার কোন ‘abstract’ বা ‘metaphysical’ পরিমাণেব আবিষ্কার নয়। পরিবেশের অশুভ কাণ্ডটি একটি সর্বোত্তম মত যা মানুষকে দাবিয়ে রাখে, তার ভালবাসা ও সৃজনী শক্তির বাহ্যস্রোতকে বিকৃত করে। অর্থাৎ অশুভ কারণটি রাজনৈতিক উপায়ে যদি দূর করা যায়, তাহলে ‘ট্রাজিক’ বলে কিছু থাকবে না। কিন্তু মিলারের নাটকে তাঁর বিশ্লেষণের ত্রুটি ধরা পড়ে। স্পষ্টতঃ দর্শক-মন আলোড়িত করতে সমর্থ হলেও, ‘ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান’ ট্রাজিডি হিসাবে বার্থ। মিলার ভুলে গেলেন ট্রাজিডির জগৎ সাময়িক রাজনৈতিক ও সামাজিক রীতিনীতির বহু উদ্দেশ্য, যদি অবশ্য ‘ট্রাজিক হিবো’কে পাখি তৎপর্যেবও উদ্দেশ্য উঠতে হয়। এ ক্ষেত্রে নাট্যকাব্য উইলৌকে মার্কিনী কৃত্রিমতা, বণিকবৃত্তি এবং লোভের অসাব পটভূমিতে অসহায়ভাবে ফেলে দিয়েছেন। উইলৌকে যদি ট্রাজিক হিবো রূপে গণ্য করা যায়, তার জগৎ তাহলে তার কর্মযোগেব অর্থকে সীমিত করবে। আমাদের ‘কস্মস’-এ কৌতুক বা করুণ রস থাকতে পারে। কিন্তু এখানে ট্রাজিডির ঐশ্বর্যে মর্যাদা নেই। তিনি বলেছেন, ‘The best that we can achieve is pathos and the most

১ Ibid, P. 324.

we can do is to feel sorry for ourselves.’ এই করুণ রসই বোধহয় আধুনিক নাটকের প্রধান লক্ষণ। গ্রীক ট্রাজিডি ‘ইডিপাস’-এ কেন্দ্রীভূত বিষয়, জীবনের নির্ভেজাল ‘ট্রাজিক’ রসটুকুই। সেক্সপীয়রের ‘কিং লিয়ার’-এ মানব জীবনের ট্রাজিডির উদ্বেগ যে অতীন্দ্রিয় বিবাদরস বা মরণোত্তর যে ক্ষমা-সুন্দর নবজন্ম তারই ইঙ্গিত। অপবপক্ষে আধুনিক নাটক ‘ডেথ অব এ সেলস্ম্যান’ বা ‘এ ষ্ট্রীটকার নেমড্ ডিজায়ার’-এ দেখা যায় ট্রাজিডির চেয়ে যা অ-গভীর ও অতীব, যা ক্ষমাহীন সেই অসহায় করুণাই এখানে প্রধান রস। অবশ্য প্রশ্ন উঠতে পারে নির্ভেজাল ‘ট্রাজিক রস’ বা ‘অতীন্দ্রিয় বিবাদরস’ এসব কথার সংজ্ঞা কি? আসলে সব সংজ্ঞাই নির্ভর করবে দর্শক মনের সাড়ার উপর।

মৈদিক থেকে নাটকের বিশৃঙ্খল নির্মাণ কৌশল একটি বাধা পশ্চাদ্ভর্তনের ঘটনাপঞ্জী দৃঢ়-পিনদ্ধ নয়। তাছাড়া অধিকাংশ গৌণ চরিত্রগুলি সুগঠিত নয়। উইলীর ‘বস্’, তার প্রেমিকা, তার ভাই সকলকে যেন কার্টুন চরিত্র বলে মনে হয়।

তবে আলোচ্য নাটকের সবল ভঙ্গির প্রয়োগনৈপুণ্যে মিলার সফল হয়েছেন। তাঁর ব্যবহৃত বহু প্রকাশভঙ্গি সাম্প্রতিক বাক্ধারায় প্রচলিত হয়েছে: ‘He’s liked, but he’s not—well liked’. ‘The woods are burning, boys’; ‘The jungle is dark but full of diamonds, Willy.’ ইত্যাদি। যে কথা হচ্ছিল সে প্রসঙ্গে আর একটি বিয়োগান্তক নাটকের কথা স্মরণীয়। ‘দ্য ফ্রসিবল’ নাটকে ‘সেলস্ম্যানে’র প্রতি করুণার স্থান যথাযথ চরিত্রের প্রতি সহানুভূতিতে স্থানান্তরিত হয়েছে। সালেমের ডাইনী খোঁজার রূপকেব মধ্যে সাম্প্রতিক অনেক ঘটনার মিল থাকলেও, নাটকটি রাজনৈতিক উদ্দেশ্য প্রণোদিত নয়। সালেমে—যেমন ইবসেনের ‘এ্যান এনিমি অব ছ পিপল’-এ স্টকম্যানের ‘টোউনসিপে’—প্রচলিত ধারার প্রতি অবিশ্বাসকে মহাপাপের সমগোত্রীয় বলে

মনে করা হ'ত। নায়ক প্রক্টার বলেছে : 'I like not the smell of this 'authority'। এই দৃষ্টিভঙ্গির প্রতি মিলারের অবজ্ঞা এত তীব্র যে নাটকটি কখনো কখনো 'সেট যোয়ান'-এর বিচার দৃশ্য (ইনকুইজিটর-এব ভাষণটি বাদ দিয়ে) মনে করিয়ে দেয়। 'দু ক্রসিবল'-এর ইনকুইজিটাররা অবশ্য অনভিপ্রেত শয়তান।

নাট্যক্রিয়া প্রায় ইতিহাসানুগ। একদল চঞ্চলচিত্ত রঙ্গিনী সালেমের কাছে এক জঙ্গলে হাঙ্কা লাম্পট্য নিশি-উৎসবে অভিযুক্ত। এই অভিযোগ থেকে মুক্ত হবার জন্য তারা প্রতিবেশীদের বিরুদ্ধে দোষারোপ করল যেন এই প্রতিবেশীরাই শয়তানের বাহু তাদের মধ্যে ছড়িয়ে দিয়েছে। তাদের অভিযোগ স্বীকৃত হ'ল, বিচার সভা বসল আর যত্নদণ্ড কার্যকারী হতে লাগল। প্রক্টারের স্ত্রীকে গ্রেপ্তার করা হ'ল। স্ত্রীকে বাঁচাতে গিয়ে সে নিজেই ধরা পড়ল। তাদের শেষ মিলনের সময় প্রক্টারের স্ত্রী স্বামীকে বলবে, 'Great stones they lay upon his chest until he plead aye or nay. They say he give them but two. "More weight", he says—And died"। ড্রাম বাতের উন্মাদনায়, উচ্চ মস্তকে প্রক্টার তার আদর্শের জন্য শহীদ হবে। ভিক্টোরীয় ধাঁচের শহীদ গৌরব, মেকি ও ফাঁপা। একজন বলেছেন, 'Oversimplifications of poster art.'। 'দু ডেভিলস অব লুডুন'-এ (ডাইনী —খোঁজার আরো গভীর বিশ্লেষণী ছবি) অলডাস হাঙ্কলে যাদের বলেছেন, 'There are many people for whom hate and rage pay a higher dividend of immediate satisfaction than love'। এক্ষেত্রেও তাই মনে হয়। সামাজিক, রাজনৈতিক ও নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গি দিয়ে বিচার করলে 'দু ক্রসিবল'-এব বিষয় স্থাপনা ভুল নয়, কিন্তু শিল্পগত রস পরিণামের মানদণ্ডে ব্যর্থ। আবেগান্বিত অর্দ্ধসত্য কখনো বিশ্বায়ত সত্যে পরিণত হয় না। মিলার এর যোগ্য নয় অন্তত। প্রক্টার-এর আত্মত্যাগের প্রতি

অনেক দর্শকের সহানুভূতি দেখা গেছে। সেলস্ম্যানের প্রতি যে করুণা তা এখানে সহানুভূতিতে রূপান্তরিত হয়েছে। তাহ'লেও এখানেও সেই বিষাদ রস, শুধুই 'Pity and fear'। 'high tragedy' নয়।

এবাব এই সূত্র অনুসরণ ক'বে মিলার-এর নাটকে 'ট্রাজিক হিরো'র স্থান কি বিশ্লেষণ করা যাক। নাট্যাশিল্পে মিলার ব্যক্তিবাদের ধর্মীয় পদ্ধতিকে ('cult of the individual') নিন্দা করেছেন। বর্তমান যুগের নায়কেরা যেন বিচ্ছিন্ন দ্বীপখণ্ড, নৈর্ব্যক্তিক অথচ বিনাশিনী সমুদ্র দ্বারা আক্রান্ত হবার জগৎ ভাগা-নির্দিষ্ট। তাদের বার্থতাজনিত পরাজয়বোধ (frustration) বর্তমান নাটকের বিষয়বস্তু; নায়ক সমাজ দ্বারা নিষ্পিষ্ট, অবহেলিত অথবা লঘু করণে হত-প্রতিভা। আধুনিক নায়কেবা তাই অন্ধকাবে অকাল মৃত্যু বরণ কবে। ফলে বর্তমান যুগের দর্শকেবা কণক দৃশ্যের অনুকম্পা সৃষ্টিকারী অনুভূতিতে অভাস্ত। কিন্তু এ বস ও বিষাদ রস, ট্রাজিক রস নয়। ট্রাজেডি সংঘটিত হবে সূর্যালোকে। অসহায় নৈরাশ্রে সমৃদ্ধ মন নায়ক প্রতিকূল দৃষ্ট শক্তির চাপে ঠাঁট্ট মুড়ে বসে পড়বে, শুয়ে পড়বে মৃত্যুনীল বেদনার কাতবতায়। কিন্তু তার এই অযথা মৃত্যুর মূলে থাকবে এমন এক মহতাদর্শ, যা তার ব্যক্তিসত্ত্বার থেকেও বড়। তাই সূর্যালোক তাব যন্ত্রণাদগ্ধ শবীবের ওপর অনেক বেশি গৌরবে জ্বলবে।

তাহ'লে দাঁড়াচ্ছে এই, আধুনিক ট্রাজিডির প্রশ্ন হ'ল, 'আমি কেমন কবে বাঁচব?' অর্থাৎ মিলাব এই প্রশ্নেব বিরোধিতা করেছেন। কিন্তু মিলাব যেন ভুলে না যান ব্যক্তিগত চরিতার্থতাকে অশুভ আদর্শরূপে গ্রহণ ক'বে যে প্রথম ইংরেজী নাটকটি অমবহু লাভ করে সেটি হ্যামলেট।

এই অসহায় নৈরাশ্রের ফলে আহত-অভিমান নায়ক বা নায়িকা যখন আত্মালোকে প্রদীপ্ত হ'য়ে ওঠে, আত্ম-জ্ঞানে সমৃদ্ধ হয়, তখনই

সে মহৎ ট্রাজিডির নায়ক-নায়িকা হবার যোগ্যতা অর্জন করে—সে ট্রাজিডি ব্যক্তিগতই হোক কিংবা সর্বজনীনই হোক। এই ট্রাজিডির শিল্পগত নৈপুণ্য অবশ্যই নির্ভর করবে নাট্যকাব্যের সত্যতা ও প্রতিভার উপর। এই প্রসঙ্গে টেনিসী উইলিয়ামস্-এর কথাও মনে পড়ে। একই বিষয়বস্তু হলেও মিলার ও উইলিয়ামস্-এর নাট্য গঠনের কৌশল ভিন্ন। তার কারণ মিলার আদর্শরূপে গ্রহণ কবেছেন ইবসেনের তীব্র প্রাঞ্জলতা, লঘুবসন্তীর্ণতা ও আধ্যাত্মিক সৌগন্ধ। আর উইলিয়ামস্ লরকা ও লরেন্সের অনুগামী—রসকৌতুক, ইন্দ্রিয়ভোগ ও রোমান্টিক ট্রাজিডির বিলাসে অনুরক্ত। এক প্রথাত নাট্য-সমালোচকের ভাষায়, “Miller’s plays are hard, ‘patrist’, athletic, concerned mostly with men. William’s are soft, ‘matrist’, sickly, concerned mostly with women. What links them is their love for the bruised individual soul and its life of ‘quiet desperation.’”। এই বিক্ষত হতাশ ব্যক্তি-আত্মার প্রতি ভালবাসা প্রকাশে ঘোষণা করার দুঃসাহস আজকের জটিল, যান্ত্রিক যুগে যাদের আছে তারা আমাদের কাছে শ্রদ্ধেয় ব্যক্তিত্ব।

বার্নার্ড শ’ একচক্ষু গান্ধীর্ষ নিয়ে যেমন বলেছেন : ‘Hamlet is the tragedy of private life—nay of individual bachelor-poet life. It belongs to a detached residence, a select library, an exclusive circle, to no occupation, to fathomless boredom, to impenitent mug-wumpism, to the illusion that the futility of these things is the futility of existence……’। মিলারের মতে তাহলে হ্যামলেটের ব্যক্তিগত ট্রাজিডি, ট্রাজিডিই নয়, যতই জাঁকজমকপূর্ণ—‘magnificent’ হোক। কারণ তাঁরই ভাষায় : ‘I can no longer take with ultimate seriousness a drama

of individual psychology written for its own sake..... Time is moving; there is a world to makea world in which the human being can live as a naturally political, naturally private, naturally engaged person, a world in which once again a true tragic victory can be stored.' এখানে মনে পড়ে জন গ্যাসনারের মন্তব্য, "For all its merits, 'Death of a Salesman' is still *drame bourgeois* rather than genuine *high tragedy*'."। আমরা মনে করি মহৎ বিষয়বস্তু চিহ্নিত সত্য। প্রতিকূল পরিস্থিতির বিরুদ্ধে সংগ্রামবত মানবাত্মা যখন পরাজয়ের গ্রানিতে অসহায় বোধ করে, তখন তার আচরণ সর্বযুগে, সর্বত্র একই রূপ, সে লিয়ার বা হ্যামলেটই হোক অথবা উইলী লোম্যানই হোক। (পুত্রদ্বয়েব সঙ্গে সম্পর্ক বিচাবেব দিক থেকে লোম্যান সেক্সপীরীয় লিয়ার, অন্তত টুর্গেনিভের 'কিং লিয়ার অব স্টেপস'-এর সঙ্গে কিছুটা তুলনীয়)।

‘বাসনা’-র পথ-যানে টেনেসী উইলিয়ামস্

অবসন্নতা, হতাশা ও পবাজয়বোধ—যুগ বাধিব এই করাল ছায়া ‘ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান’-এব নায়ক উইলী লোম্যান-এব আত্মাকে যেমন পীড়িত করেছে, টেনেসী উইলিয়ামস্-এর নায়ক-নায়িকাবাও সেই মৃত্যুবহু পীড়ায় জর্জরিত। উইলিয়ামস্ আমেরিকার দক্ষিণ প্রান্তের হ’য়ে কথা বলেছেন, যে দক্ষিণ পবাজিত, যেখানকার সামাজিক ও নৈতিক মূল্যমান, সভ্যতা ও কৃষ্টি উত্তর প্রান্তের বলিষ্ঠ গণতন্ত্র দ্বারা বিপর্যস্ত। ‘দক্ষিণ’ তার নাটকে, বিশেষ ক’বে ‘এ স্প্রিটকার নেমড ডিজায়ার’-এ যেন পচনশীল, বেপরোয়া যোবোপের খণ্ড প্রতীক। ‘উত্তর’ যা অবজ্ঞার দৃষ্টিতে দেখে, সেই সব আদর্শগুলিকে নেশাচ্ছন্ন অন্ধতায় আঁকড়ে ধ’বে রাখতে চায় দ্বিধাবিভক্ত, নীতিহীন, ক্ষয়িষ্ণু ‘দক্ষিণ’। নিউ অরলিনস-এর বস্তীর মেয়ে ব্লাগু ছা বয়েস এখনও কবিতা পড়তে ভালবাসে, মুগ্ধ হয় বিনীত সৌজন্দের আভিজাত্যে, এখনও সাড়া দেয় প্রেম, দয়া, সহানুভূতির দেবমূলভ মহছে।

তবে কি ধ’বে নিতে হবে, যেমন কেউ কেউ স্পষ্টই বলেছেন^১ উইলিয়ামস্ বিশ্বাস করেন যে আমেরিকা এমন একটি দেশ যেখানে কৃষ্টির সঙ্গে পরিশীলিত জীবনের চারুময়তার সমন্বয় সম্ভব নয়? তাঁর মতে কি সুসভ্য, সংবেদনশীলতার বিরুদ্ধে বর্বরতার জয় অবশ্যস্বাবী? তাই কি দক্ষিণবাসীরা শুধু সুরাপান আর লাম্পট্যাকেই জীবনের একমাত্র অবলম্বন ব’লে মেনে নেবে? আর্থার মিলার-এর কণ্ঠে কণ্ঠ মিলিয়ে আর একটি প্রভাবশালী প্রতিভা কি তাহ’লে মার্কিনী সভ্যতার মুখোসকে বিশ্বের দরবারে উন্মোচিত ক’রে দিল? এই মত গ্রহণযোগ্য নয়। উইলিয়ামস্-এর হৃদয় করুণা-

সুন্দর, মমতাসিক্ত। তাঁর সমালোচনা আত্মনিন্দা মাত্র। তাঁর আশাহীন ক্লোভ ও বিলাপ অবশ্য অনেক ভুল বোঝাবুঝির ক্ষেত্র সৃষ্টি করেছে।

টেনেসীর প্রথম নাটক ‘বার্টল্ অব দ্য এঞ্জেলস্’ থিয়েটার গিল্ড কর্তৃক মনোনীত হ’য়ে ১৯৫৩-এ বসটনে অভিনীত হয়। কিন্তু অল্পকাল পরেই অবশ্য কোন এক অজ্ঞাত কারণে অভিনয় বন্ধ হ’য়ে যায়। ‘দ্য গ্রাস মিনেজেবি’ এই বছরেই প্রথমের দিকে সিকাগো শহরে মঞ্চ-সাক্ষালাভে বার্থ হলেও, কিছুকাল পর থেকে অনুকূল সমালোচনার ফলে সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হ’তে থাকে। ১৯৪৫ এ শ্রেষ্ঠ নাটক হিসাবে ‘ফ্রিটক্স্ সার্কল গ্র্যাওয়ার্ড’ও পেলেন। ‘এ স্ট্রীটকার নেম্‌ড ডিজারাব’ নাটকটি উপরোক্ত গ্র্যাওয়ার্ড পেল ১৯৪৭-এ—কিছু পাবেই নাট্যকারকে পুলিৎজার পুরস্কার দিয়ে সম্মানিত করা হয়। তখন থেকেই এই নাটকের অবিসাম জয়যাত্রা। বহুখ্যাত নাটকটির নায়িকা ব্রাঞ্চ দ্যা বয়েস স্কুল শিক্ষিকা। জীবনের শিল্প-সুন্দর লীলা বিলাসে তার আবালায় কচি—কবিতা, সঙ্গীত, ও অনঙ্গ রঙ্গে সহজাত আকর্ষণ তার চারিত্র্যের দ্ব্যতক।

দুর্ভাগ্যবশতঃ ব্রাঞ্চের পরিবারটি ভয়ঙ্কর ভাবে ঋণগ্রস্থ। আসলে শিক্ষকতার বৃত্তি গ্রহণের মূল কারণ প্রচণ্ড অর্থাভাব। ভদ্রজীবনের মুখোশটা বাঁচিয়ে রাখার জন্যই বোধহয় তাকে সমাজের বাধা নিষেধগুলি উলঙ্ঘন করতে হয়, দেখাতে হয় এগুলি এখন অচল। ঐ একই কারণে বহু পুরুষের সঙ্গে কামনা, সত্যের প্রতি বিদ্রোহ। ক্রমে কুখ্যাতি শহরময় ছড়িয়ে পড়ল, ব্রাঞ্চকেও ছাড়তে হল আজন্ম পরিচিত গ্রাম শহর। নাটকের আবহে দেখা যাবে ব্রাঞ্চ নিউ অবলিন্সে তার বোনের দারিদ্র্যমলিন বস্ত্রী বাড়িতে অতীতকে ভোলার চেষ্টা করেছে। স্টেলা তাকে সস্নেহেই আশ্রয় দিয়েছিল। কিন্তু স্টেলার গোঁয়ার স্বামী স্টানলী কোয়ালস্কি তাকে অচিরে

চিনে ফেলল। ব্লাঞ্চ স্টানলীর বন্ধু হাবল্ডকে ঠকিয়ে যাতে বিয়ে না করতে পারে তার প্রতি সতর্ক দৃষ্টি বাখল স্টানলী। এমন কি ভেঙেই দিল তাদের পূর্বরাগের প্রস্তুতি। ইতিমধ্যে স্টেলা সহানুভূতির জন্ম হাসপাতালে চলে গেল, রেখে গেল ঘি ও আশ্বিন, তারই শয্যায় যাদের কামনার বর্বর প্রশমন। হাসপাতাল থেকে ফিরে এসে স্টেলা প্রথমে তাদের সম্পর্ককে সহজ চোখে দেখার চেষ্টা করল, সন্দেহ করতে মন চাইছিল না। কিন্তু আতঙ্কেব ছায়া ক্রমশঃ দীর্ঘতর হ’ল, স্টেলার সহজ সবল মানসিকতাকে করল রাজহস্ত। এই যন্ত্রণা থেকে মুক্তির একমাত্র উপায় ব্লাঞ্চকে স্টানলীর চোখের সামনে থেকে সরিয়ে ফেলা। সুতরাং ব্লাঞ্চকে যেতে হবে মানসিক চিকিৎসালয়ে। চেষ্টাকৃত আনন্দ-উচ্ছ্বাস করতে করতে ব্লাঞ্চের প্রবেশ থেকে নিয়ে তাব বাপ্যতামূলক বন্দাজীবনের ঘটনার দৃশ্যাবলী পর্যন্ত নাটকটি কাব্যগুণে আশ্চর্য শক্তিশালী। বিস্তৃত খুঁটিনাটির এই বাস্তব বিবরণের জন্ম নাটকটি কোন কোন মহলে নিন্দিত হ’য়েছিল। রিচার্ড ওয়াটস্ বললেন : ‘ব্লাঞ্চের অধঃপতন সহানুভূতির মধু মাখিয়ে বিশদভাবে দেখানো হ’য়েছে। ফলে নাটকের মূল সুব সন্ধান না হ’য়ে যন্ত্রণাদায়ক হ’য়েছে।’ অপর পক্ষে জন চ্যাপম্যান মন্তব্য করলেন, ‘প্রাণ চাঞ্চল্যে জীবন্ত, মানবিকতায় মর্মস্পর্শী’। নাথানের মতে ‘নাট্যকাব্যের ধারণা যে, প্রচণ্ড আবেগকে কঠোর ভাষাতেই প্রকাশ করতে হবে, ভুল।’ অপর পক্ষে ব্রুকস্ ড্র্যাটকিনসন বলেছেন : ‘যদিও ব্লাঞ্চ সত্যের মুখোমুখি হতে চায় না, কিন্তু নাট্যকাব্য চান। কবির হৃদয় ও বৈজ্ঞানিক মনের বুদ্ধি দিয়ে তিনি একটি জ্বলন্ত বেদনাকে নাটকীয় রূপ দিয়েছেন।’

মতামত যাই হোক, সকলেই একমত হবেন যে ‘দু গ্রাস মিনেজেরি’র অতিনাটকীয় ভাবপ্রবণতার চেয়ে বর্তমান নাটকে অনেক শক্তি ও প্রগতির চিহ্ন রাখতে পেরেছেন উইলিয়ামস্। তবু বলবো দুটি দৃষ্টিভঙ্গি থেকে নাটকের উপসংহারটুকু হতাশাবোধক।

প্রথমতঃ কেন্দ্রীভূত মনোযোগ নাটকের শেষ মুহূর্তে টেনে আন হয়েছে। দেখান হবে নারী ব্লাঞ্চের চরিত্র-চিত্রণের ক্রমবিকাশ, তাপতন ইত্যাদি। কিন্তু পাগলা গারদে নিয়ে গিয়ে তার বোনে সমস্তার সমাধান হল, তার নয়। দ্বিতীয়তঃ ট্রাজিডির শিল্পসম্মত উত্তরণের বদলে পাই শুধু অহুকম্পা (ব্রেশটের এলিয়েনেস চাতুবী বোধহয় এস্থলে কার্যকরী হতে পারত)। ‘হাই ট্রাজিডি’র মহৎ সুর নেই, যদিও অশুভ বিশৃঙ্খলাব স্নায়ুঘাতী যন্ত্রণা-বিকার রসপরিণামে মর্মস্পর্শী। ব্লাঞ্চ চলে গেল, আত্ম-বিশ্বাসী চরিত্ররূপে নয়, স্বয়ং-অন্ধ ইডিপাসের মত—বেত্রাঘাতে জর্জর এক ভীত শিশুর মত। তার জগৎ ভেঙে পড়ল প্রবল ভূমিকম্পে নয়, মৃদু বাতাসের কম্পনে। শেষ দৃশ্যে আমবা বিষন্ন হ’য়ে পড়ি, exalted নয়, যেমন গ্রীক ট্রাজিডি বা সেক্সপীয়ীয় ট্রাজিডি দেখে বা পড়ে হয়।

তারপর ‘ডিজায়ার’ নামে ‘স্ট্রীটকার’টির প্রতীক কল্পনা।^২ ব্লাঞ্চ তার বোনের বস্ত্রী বাড়ীর দিকে অবাক চোখে তাকিয়ে বলছে : ‘They told me to take a streetcar named Desire....’ পনে বোঝা যায় সে ‘বাসনা’ কে ‘জীবন’ বলে ধ’বে নিচ্ছে। প্রারম্ভিক এই মন্তব্যগুলি মনে করিয়ে দেয় বাসনা মৃত্যুর দিকেই এগিয়ে নিয়ে যায়, বাসনার তবী বেয়ে যাদের জীবন যাত্রা, মাঝ দরিয়ার ঘূর্ণিপাকেই তাদের অকাল নাশ। বর্তমান মূল্যবোধের পনিপ্রেক্ষিতে এই জীবন-দর্শন নৈরাণ্যের জনক নয় কি? একথা সত্য, এই নাটকে অতি-বাস্তবধর্মী আধুনিক নাটকের সবই আছে—বিকৃত চিন্তা, অস্বাভাবিক আচার-ব্যবহার, পাশবিক যৌনাচার, উন্মত্ত বাসনা। এও সত্য, অবাঞ্ছিত হলেও, সত্যাত্মবোধের পথে এইসব বাস্তবতা পরিহার্য নয়। কিন্তু নাট্যক্রিয়ার মৌল-ভাবমণ্ডলে এগুলি যেন কোন আলো ফেলে না। অনেক সময় মনে হয় সবই যেন

^২ শোনা যায় ‘ডিজায়ার’ ফলক লাগানো সত্যকারের একটি ট্রাম গাড়ী নিউ অরলিন্সে ছিল।

পুরণে অতিনাটকের (মেলোড্রামা) stock-in trade। তবু স্বীকার্য, একটি সুন্দর প্রদীপ্ত আত্মার ধ্বংসভূপের নির্মাণ কৌশল প্রত্যক্ষ জগৎ ও কাব্যজগৎকে সার্থক নাটকীয় সংযোগ ও সঙ্গীকরণের সৃষ্টি ও সমৃদ্ধি দিয়েছে। মনে পড়ে, আলোচ্য নাটকের জনপ্রিয় ছায়াছবির শেষ দৃশ্যে ব্লাঞ্চকে সম্পূর্ণ উন্মাদ দেখান হয়েছে। শুনেছি রক্তমঞ্চেও নাকি তাই দেখান হয় আজকাল। কিন্তু মনে হয় আমরা যদি ব্লাঞ্চকে ভেঙে পড়া—breaking point—অবস্থায় দেখাই আর হাসপাতালে যাওয়া স্টেলার মঙ্গলের জন্ত মনে করি তাহলে বোধহয় চরিত্রটি আরো জটিল এবং নাটকীয় পরিস্থিতি আরো আলোড়নকারী হয়। যাইহোক, ব্লাঞ্চকে ভেঙে পড়া বা একেবারে উন্মাদ যাই দেখান হোক, একথা মানতেই হবে যে স্টেলার সম্ভ্রান্ত জন্মের স্মরণে ব্লাঞ্চের সঙ্গে কোয়ালাস্কির অবৈধ সম্পর্কের যন্ত্রণাই ব্লাঞ্চের মানসিক ভারসাম্য নষ্ট করে দেয়। নির্মম, গোঁয়ার উগ্রচণ্ড কোয়ালাস্কির এই বিশ্বাসঘাতকতা স্বাভাবিক মনে হলেও সুস্থ নয়। সে স্পষ্টবাদী হলেও, সততার পরীক্ষায় সে পরাজিত। স্টেলাকেও স্বামী-সম্ভ্রান্ত নিয়ে ঘর বাঁধতে হবে। তারজন্ত ব্লাঞ্চকে পাগল বলে ঘোষণা করা ছাড়া বাঁচার অণু কোন পথ নেই। ছুজনের ভাঙা ঘর জোড়া দিতে মিথ্যার প্রয়োজন—সে মিথ্যা অকথিত হলেও। নাটকীয় অসামঞ্জস্য শুধু এইখানে যে কোনটি মিথ্যা—ব্লাঞ্চের উন্মাদ হওয়া, না স্টেলার ঘোষণা? তবে কি ট্রিউইন-এর কথাই ঠিক : ‘Williams has not persuaded us that Blanche’s genteel-murky past, muddled present, or dark future, can matter a stick of gum to anybody but Blanche.’। সে ক্ষেত্রে কিন্তু আমরা ব্লাঞ্চকে অগ্ন্যাগ্ন বর্ণাঢ্য নারীচরিত্রগুলির পাশে স্থান দিতে ইতস্ততঃ করব—গতিয়ের, ক্রিপেট্রা, হেডা গেবলার, ম্যাডাম বোভারী, এ্যানা কারেনিনা প্রভৃতি যারা অতীত-বর্তমান-ভবিষ্যৎ—জীবনের সকল পরিস্থিতিতে সমান উৎসাহী।

নাটকের একটি দুর্বলতার প্রতি সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষিত হয়েছে। নায়িকার চরিত্র-চিত্রণে, সংলাপে, ভাবভঙ্গিতে, চলন-বলনে স্নায়ু বিকারগ্রস্ত অতিনাটকীয় লক্ষণাক্রান্ত। কিন্তু তাঁরা ভুলে যান ব্রাহ্ম যখন তার বোনের কাছে স্টানলীর পাশবগোয়ার প্রকৃতি সম্বন্ধে অভিযোগ করে তখন সে এক মহান আদর্শের কথাই ক্ষুদ্রস্বরে উচ্চারণ করে :

Such things as art—as poetry and music—such kinds of new light have come into the world since then !...That we have to make grow ! And cling to, and hold as our flag ! In this dark march toward whatever it is we're approaching ...Don't—don't hang back with the brutes !

‘মেমরি প্লে’ বা স্মৃতি-গর্ভ নাটক ‘তু থ্রাস মিনেজারি’ বঙ্কিম-জয়ী, ভদ্র-জীবন আঁকড়ে ধরা আর একটি পরিবারের মুখে জ্বলন্ত আয়নার ছায়া ফেলবে। মঞ্চ নির্দেশ উল্লেখযোগ্য : ঘরের সামনেই সরু গলি। চুল্লি পথ দিয়ে ঢুকতে হবে। বাড়ীটির নামের মধ্যে কাব্যের আকস্মিক স্পর্শ আছে। বিরাট বাড়ীগুলি যেন সর্বদাই অসহায় মানব-নৈরাশুর ধীর নিশ্চিন্ত অগ্নি-জ্বালায় জ্বলছে। এই ঘরে বাস করে আমানদা, অসহরকম মাতৃভাবাপন্ন, মুখরা, আর তার ‘সিনিকাল’ ছেলে টম ও বিকলাঙ্গ মেয়ে লরা। টম উইংফিল্ড-এর স্মৃতিপটেই নাটকের কাহিনীর বিশ্বাস। নাটকের প্রস্তাবনা ও উপসংহার দুই-ই টম-এর জবানীতে শোনা যাবে। জানা যাবে আমানদা সর্বক্ষণই কল্পনায় তার কুমারী বয়সের সঙ্গী ভদ্র যুবকদের কথা ভাববে। জানা যাবে লরা বাস্তব জগৎ থেকে নিজেকে সরিয়ে নিয়ে কাচ ঘরের জন্তুশালার খেলা ঘরে মন দিয়েছে। মায়ের দ্বারা বারবার অনুরুদ্ধ হ’য়ে টম বোনের এক জন্তু ভদ্র যুবক ডেকে আনবে। ভাগ্যক্রমে ভদ্র যুবকটি লরার কাচ-ঘরের জন্তুশালার কর্কটটিকে বিকলাঙ্গ ক’রে দেবে। এর ফলে লরা অন্তত ক্ষণিকের জন্তুও তার

গোপন জগৎ থেকে বেরিয়ে আসতে সক্ষম হবে। কিন্তু সেই ভদ্র যুবকটি লরাকে আদর করার পরই ঘোষণা করবে যে, সে ইতিমধ্যে অপর একজন মেয়ের প্রতি অনুরক্ত। এবার লরার কুমারীত্ব আজীবন নিশ্চিত। আমানদার সাধ স্বপ্ন ধ্বংস। কিন্তু উইলিয়ামস্-এর প্রতিভার গুণে এইসব ছোটখাট নাটকীয় ঘটনা অতিনাটকীয়তায় পর্যবসিত হয়নি, আমানদা বিকৃত-চরিত্রে পরিণত হয়নি। বরং আমানদার বাচালতা দক্ষিণী কথ্যভাষাকে নতুন ঐশ্বর্যে ভূষিত করেছে। নাটকে বড় রকম কোন কৃতিত্ব আছে বলে মনে হয় না, তবু মাকড়সার জালের সূক্ষ্ম কারুকার্য প্রশংসার দাবী রাখে। ১৯৪৮-এ পুনর্লিখিত ‘সামার এ্যাণ্ড স্মোক’ নাটকের নায়িকা আলমা যেন দশ বছর কমবয়স্কা ব্লাঞ্চ। আলমা দক্ষিণী কুমারী, যে ‘সাহিত্যিক’ ভণিতার আড়ালে পুরুষের উপস্থিতিতে তার অসম্পূর্ণতা-বোধকে ঢেকে রাখার চেষ্টা করে। কিন্তু অবস্থাগুণে তার প্রতিবেশী এক কুখ্যাত লম্পট। একদিন সে আলমাকে মানব শরীরের রেখাচিত্র দেখিয়ে বলবে যে মানব শরীর যেন বৃক্ষের মত, সেখানে বাস করে তিনটি পাখী—মস্তিষ্ক, উদর ও ইন্দ্রিয়। সেখানে আলমা কথিত আত্মার স্থান কোথায়? কাহিনীর নাট্যগ্লেষ শেষ অঙ্কে নিহিত আছে যখন দেখা যায় আলমার লম্পট প্রেমিক রূপান্তরিত হবে সাধুপুরুষে আর, অপরপক্ষে, ইন্দ্রিয় মস্ত্রে নব দীক্ষিতা আলমা ভেসে যাবে যৌবনজলতরঙ্গে। এক কথায় ‘সামার এ্যাণ্ড স্মোক’ সাঙ্কেতিক প্রতীকী নাটক, অথবা ‘মরালিটি প্লে’ স্থলভ ভাবপ্রবণতায় ভারাক্রান্ত। চরিত্রগুলির ক্ষণভঙ্গুর স্বন্ধে অগ্নিগর্ভ আবেগের ভার চাপিয়ে দিয়ে নাট্যকার তাদের খোঁড়া ক’রে দিয়েছেন।

চরিত্র চিত্রণের বলিষ্ঠতায় ‘দু রোজ টাট্টু’ (১৯৫০) নাটকটি নাট্য-ইতিহাসে চিহ্নিত হ’য়ে থাকবে। যৌন প্রেমের যৌক্তিকতার স্বপক্ষে এখানে রায় দিয়েছেন উইলিয়ামস্। ভূমিকায় একস্থানে তিনি বলছেন,

৩ প্রদত্তঃ, স্প্যানিশ ভাষায় আলমা শব্দটির অর্থ আত্মা।

‘So successfully have we disguised from ourselves the intensity of our own feelings, the sensibility of our own hearts, that plays in the tragic tradition have begun to seem untrue.’ আসলে আর্থার মিলার-এর বিরুদ্ধে একটা অভিযোগ দানা বেঁধে উঠছিল—মিলার যেন যৌবনোত্তর বুদ্ধিজীবীদের জন্যই তখন নাটক লিখছেন। ঠিক সেই সময় উইলিয়ামস ইন্ড্রিয় দাহ উপকরণ সাজিয়ে নাট্যামোদী মহলে উপস্থিত হলেন।

‘রোজটাট্রু’র নায়িকা সেরাফিনা সিসিলি থেকে আগত উদ্বাস্তু। তার চোরাকারবারি ট্রাক-ড্রাইভার স্বামী ছিল ‘মৈথুন শিল্পে’ আশ্চর্য পারদর্শী। যে কারণে সে ছিল তার প্রতি গভীর ভাবে আসক্ত। ছুঁড়াগ্যবশতঃ তাকে গুলি ক’বে মেরে ফেলা হয়েছে। তখন সেরাফিনা আবিষ্কার করবে যে তার স্বামী তার প্রতি বিশ্বস্ত ছিল না। এর প্রতিক্রিয়া স্বরূপই বোধ হয় সেরাফিনা তার মৃত স্বামীর ছাঁচে গড়া আর একজন প্রেমিককে সানন্দে গ্রহণ করল। নাটকটিব প্লট-গ্রন্থনা বড় জটিল, ছোট ছোট দৃশ্য উত্তেজক সঙ্গীতের সূক্ষ্ম সূতো দিয়ে গাঁথা। দৃশ্যগুলি যদিও কাব্যরসে রঞ্জিত, কিন্তু বেশি রকম যেন শব্দময়, যুগপৎ করণ ও অভব্য হাশ্ব কৌতুকে তবল। নাটকটি যেন ট্র্যাগিজিড ও ফার্সের যুগ্মদোলায় দোহুল্যমান। একটি উদাহরণই যথেষ্ট হবে। সেরাফিনা তার নতুন নাগরকে আদর করেছে; রোমান্টিক কাবোর মুছ’না তখন চরম মুহূর্তের রসস্বর্গ ছুঁই ছুঁই। এমন সময় প্রেমিকের পকেট থেকে মাটিতে পড়ে যাবে উজ্জ্বল মোড়কে লুকানো গর্ভনিরোধক কোন বস্তু। (মনে পড়ে প্রতিভাময়ী চিত্রতরঙ্গী এ্যানা ম্যাগনানির এই দৃশ্যের অভিব্যক্তি)।

সত্যের নির্মম আঘাতে রোমান্টিক মায়াজাল বিচ্ছিন্ন হ’য়ে যাবে ‘ক্যাট অন এ হট টিন রুফ’ নাটকের (১৯৫৪) চরম মুহূর্তে। তিনটি অঙ্ক যেন মূলতঃ তিনটি দীর্ঘ অন্তরাশ্রয়ী একোক্তি

—যথাক্রমে ম্যাগী, বিগ ড্যাডী ও বিগ ম্যামা কেন্দ্রীভূত, ত্রিক-এর সর্বব্যাপী বিষয়তার মেঘে ঢাকা যেন তিনটি নক্ষত্র। প্রথম অঙ্কে উদঘাটিত হবে ধ্বংসোন্মুখ একটি দাম্পত্য সম্পর্ক। ত্রিক সুরাসক্ত, ‘দক্ষিণী’ এক কোটিপতির পুত্র। সে তার স্ত্রী ম্যাগীকে আর তার শয্যাসঙ্গিনী করতে রাজি নয়। দ্বিতীয় অঙ্কের পিতাপুত্রের উত্তপ্ত সংলাপ থেকে আমরা জানতে পারি ত্রিকের মনে সমকামের এক প্রচ্ছন্ন প্রভাব কাজ করছে। তাব অবচেতন মনেও এক অনুরক্ত অবহেলিত সুরাসক্ত বন্ধুব মৃত্যুজনিত অপরাধ বোধ কাজ করছে। শোকের এই আঘাতে দানবীয় প্রতিক্রিয়ায় জ্বলে উঠল সে। বিগ ড্যাডী জানতে পারল, সমগ্র পবিবাব যা আগেই জানে : ছুরাবোঁগা ক্যান্সার রোগে ত্রিক অক্রান্ত। শেষ অঙ্কে দেখা যায় বিগ ম্যামাকে কেন্দ্র ক’রে উত্তরাধিকাবের ঝড় উঠবে। কিন্তু ম্যাগী এই বিবাদে মিথ্যা ভাণ ক’রে জয়ী হবে। সে প্রচাব করবে সে অন্তঃসত্ত্বা, তার মিথ্যাকে সমর্থিত করার জন্য ত্রিককে ম্যাগীর শয্যাসঙ্গী হতেই হবে। অর্থাৎ মিথ্যাই মিথ্যাব জন্মদাতা।

ত্রিক এবং বিগ ড্যাডীব বাগযুদ্ধের সংঘাতবিশিষ্ট দৃশ্যটি নাট্যমহলে অমরত্ব লাভ কবেছে। কিন্তু সংলাপই যথেষ্ট নয়। কোন দৃশ্যের প্রবল প্রভাবের জন্য আবেগাপ্ত পরিস্থিতিরও প্রয়োজন।^৪

এতদসত্ত্বেও বলব, প্রভাবশালী দৃশ্য বা মহৎ মুহূর্তের সাক্ষীকরণেই শুধু ভাল নাটক হয় না। আরো ‘কিছু’র প্রয়োজন আছে। সেই ‘আরো কিছু’র অভাব এই সব নাটকে অনুভব করি। এডুইন মরগ্যান-এর মন্তব্যের আশ্রয় নিয়ে বলব :^৫ ‘*Cat on a Hot Tin Roof*’ is a play without an ending, a play that just hasn’t worked itself out, a play that seems like a

৪ মনে পড়ে ‘জ এন্টারটেনার’ নাটকে মিকির মৃত্যু সংবাদ শুনে আর্চি রাইসের গান, ‘এ ভিউ ফ্রম দ্য ব্রিজ’-এ এডির যন্ত্রণা-স্বক ব্যঙ্গ ও রোডোলফকে আলিঙ্গন।

giant excuse to enable the author to write one marvellously intense scene, after which he loses interest. Williams is concerned with a very real problem—the waste of character which accompanies human loneliness, especially the loneliness that grows ...But once he has made it plain to us why Brick is an alcoholic and why he has no interest in his wife, he does not know what to do with any of his characters. The play is a failure in action, or if you like in plot. [*That Uncertain feeling*. P. 54]

‘কামিনো রিয়েল’ বহু উষ্ণ বিতর্ক সৃষ্টিকারী নাটক। মধ্য আমেরিকার সমুদ্রতীরবর্তী ছোট শহর। মঞ্চের বাদিকে ‘সেভেন সীজ হোটেল’ যেখানে থাকে বায়রণ, ক্যাসানোভা ও মার্শ্যবাইট গতিয়ের, আভিজাত্যের প্রেতছায়া মাত্র। মঞ্চের ডানদিকে এক মহাজনের দোকান, জ্যোতিষির তাঁবু, আর সমাজ বহিষ্কৃতদের বাসস্থান, সেখানে থাকে ব্যাবন ও চারলাস। মঞ্চের উপরিভাগে একটি তোরণ, যেখান থেকে মরুভূমি যাবার পথ। সেখানে উত্তপ্ত বালুঝড়ের প্রবাহ। সে পথে কেউ যায় না। এই বিচিত্র উপকথা-সুলভ পটভূমিতে প্রবেশ করল কিলরয়, উত্তম ও যৌবনের মূর্ত প্রতীক। এক সময় সে ছিল ‘প্রাইজ ফাইটাব’, কিন্তু এই বৃত্তি তার বেশি দিন ভাল লাগেনি : “I have got a heart in my chest as big as the head of a baby”।

এই আদর্শবাদী নায়ক কিলরয়কে কিন্তু স্থানীয় লোকেরা ‘হাস্ত্যাম্পদ-ব্যক্তি’ রূপে নির্বাচিত করল, পুলিশও তাকে সঙ সাজিয়ে ঘোরাতে লাগল। কামিনো রিয়েলের এই অতি আধুনিক বর্বর পরিবেশে এই সরল মানুষটি কি করে নিজেকে মানিয়ে নেবে?

এই প্রশ্নের উত্তর উইলিয়ামস হেঁয়ালীভরা, অস্পষ্ট শব্দের মাধ্যমে দেবার চেষ্টা করেছেন। এই উপলক্ষ্যে কিছু নাটকীয় সহজ পথও তিনি ধরেছেন, যেমন একটি ‘প্লেনক্র্যাস’, দুটি ‘এইলস’ ও থিয়েটার বক্সের দিকে ‘চেজ্’— যাতে নাট্যশালায় কিছু চাকল্যের সৃষ্টি হবে। লক্ষ্য করার বিষয় যে সব নির্বাসিত বিপ্লবীরা দুর্গা ভয়াল মরুভূমির দিকে পালিয়ে যাবে, তাদের প্রতি নাট্যকারের গভীর সহানুভূতি। বায়রনের প্রস্থানকে উদ্দেশ্য করে তিনি বলেছেন, “Make voyages !—Attempt them !—there is nothing else !” কিলরয়ও এই দুর্গম যাত্রা-প্রয়াসী। কিন্তু তার পূর্বে জিপসী নামক একটি চবিত্তের সম্মুখীন হবে সে। এই জিপসী একটি স্থানীয় ফিয়েস্তা’র আয়োজন করবে যেখানে তার মেয়ে, প্রজনন অনুষঙ্গ-আচার, অনুষ্ঠানেব ব্যঙ্গাত্মক ভনিতি উপলক্ষ্যে, বাৎসরিক ভাবে ফিরে পাবে তার কৌনার্য। কিলবয় এই সময় প্রলুব্ধ করবে জিপসী মেয়েকে এবং একটি উদ্ভট কৌতুক পূর্ণ দৃশ্যে দুটি তরুণ-তরুণী পরস্পরকে গুনিয়ে আট বার উচ্চারণ কববে যাহু শব্দের মত : “I am sincere”। এরপর কিলরয়কে হত্যার বার্ষ চেষ্টা হবে। কিন্তু সে বিপজ্জনক তোরণটি পার হবে, সঙ্গে ডন কুইসট। যবনিকা পতন হবে মর্মস্পর্শী প্রতীকী আর্তকণ্ঠে : “The violets in the mountains have broken the rocks !” ‘কামিনো রিয়েল’ নাটকেব বিরুদ্ধে অনেক অভিযোগ করেছেন সমালোচকেরা : রচনা কৌশলে বাঁকা অক্ষর ও বিস্ময় চিহ্নের অতিরিক্ত ব্যবহার, কখন শৈলীর নানা হেরফেরের উপর নির্ভরশীলতা ইত্যাদি। হয়ত যখন কিলবয় ও কুইসট অনামা পর্বতের তুষারাবৃত উচ্চ বায়ু মণ্ডলে পৌঁছে যাবে, তখন তারা হবে আর্থার মিলারের নাটকের বিষয়বস্তু। কারণ তাঁব শিল্পীজীবন, শ’-এর মত, প্রয়াসলভ্য উচ্চতম চূড়ায় নিবেদিত। টেনেসী উইলিয়ামস-এর উচ্চাশা কল্পনা-সুদূর, অতএব অসম্ভব। মূলতঃ উভয়ের মধ্যে ব্যবধান এইখানে। অবশ্য মিলার ও উইলিয়ামস্

এক অর্থে পরস্পরের পরিপূরকও। আধুনিক ও শক্তিশালী নাটকে ব্যবহার উপযোগী ইংরেজী ভাষার স্ফটিকরূপে উভয়ের কাছেই নাট্যসাহিত্য স্বর্গী থাকবে। উভয়ের ভাষাই ব্যঞ্জনাময়। উইলিয়ামস্ লিখেছেন ‘ভায়লেট’ সম্বন্ধে, মিলার ‘রক্স’ সম্পর্কে। উইলিয়ামস্ গ্রহণ করেছেন, “Human failure and frustration as the norm।” আর মিলার তাঁর নাট্যের নায়কাদর্শ সমর্থনে বলেছেন : “Our society is so complex, each person being so specialized on integar, that the moment any individual is dramatically characterized and set forth as a hero, our common sense reduces him the size of a complainer, a misfit.” ৬

অষ্টমঃ On Social Plays, “A View from the Bridge”, ভূমিকা।

প্রকাশবাদী ইউজিন ও'নীল

সৌখিন স্বপ্নের নন্দনকান্তির বিলম্বিত আলস্যের আকাশে ইউজিন ও'নীল (১৮৮৮-১৯৫৩) যেন একটি গোপনে অন্ধকারে ঝড়েব মত উদয় হলেন। ইংরেজী আধুনিক নাটকের প্রথম সকালে তখনও ঘরোয়া খুঁটিনাটি, শূন্যগর্ভ ড্রইংরুমী রাংতা-রঙীন বোমান্স, জড়বুদ্ধি ভাবালুতার নাটকীয়তা, গীতি-নাট্য ও হলিউডী যৌনতা দর্শক এবং পাঠককে আচ্ছন্ন করে রেখেছে। অবশ্য আরো ভোরের দিকে এসেছিলেন ইবসেন ও তাঁর শিষ্যরা। কিছু পবে শ'ও এলেন। তাঁরা এমন কয়েকটি সামাজিক সমস্য়ার বৈপ্লবিক ঢেউ তুলেছিলেন যাতে পাঠক ও দর্শকেরা হৃদয় হাতড়ে সত্যকে খুঁজে দেখতে বাধ্য হয়েছিলেন।

কিন্তু আমেরিকার আধুনিক সাহিত্যে দেখি এক প্রচণ্ড বীর্যবন্তা, ধুলো-মাটি মাখা ইহলৌকিক জীবন বেদ। কবি ছইটম্যান ও ঔপন্যাসিক সিনক্লেয়ার লুইস (*Babbitt*) বা থিয়োডোর ড্রিজারেও (*An American Tragedy*) তাই। তবে ও'নীলের ইম্পাত যেন আরো একটু পেটানো। ওনীল মার্কিন সমাজের মুখ্য বাস্তব সমস্যাগুলি নিয়েই আরম্ভ করলেন যাত্রা—যেমন নিগ্রো বিক্ষোভ, ‘সর্বহারার’ ও ‘সর্বগ্রাসী’দের মধ্যে সংঘর্ষ; ব্যবসায়ী কুবেব মহলের আত্মস্তরিতা ইত্যাদি। তারপরে তিনি দৃষ্টি দিলেন প্রয়োগ কৌশলের দিকে—করলেন ‘কোরাস’ ও ‘মাস্ক’এর ব্যবহার, দ্ব্যর্থক স্বরের চাতুরী, জটিল মানসিকতা, নিয়তিবোধ, চরম ফল ও পুরুষকারের নাটকীয় যোগসূত্রের সুষ্ঠু প্রয়োজনা। আধুনিক রঙ্গমঞ্চের কলা নৈপুণ্যের সঙ্গে মেশালেন ধ্রুপদী নাটকের ভাবগম্ভীর স্বজুতা। এ কথা বললে বোধহয় অতিকথন হবেনা যে ও'নীলের নাটক গ্রীক ট্রাজেডী ও আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাসের সমন্বয় সাধনে প্রায় সফল প্রচেষ্টা।

সামাজিক অসন্তোষই যদিও তাঁর প্রথম নাটকগুলিতে প্রতিকলিত, তবু পরের দিকে দেখি ব্যক্তিগত ও আত্মমগ্ন চেতনাই প্রাধান্য লাভ করেছে।

কোন এক প্রসঙ্গে তিনি মন্তব্য করেছেন : “অধিকাংশ আধুনিক নাটকের বিষয় শুধু নরনারীর সম্পর্ক বিচার……কিন্তু আমার কাছে এর আদৌ কোন আবেদন নেই। মানব ও দেবতার সম্পর্ক বিচারই আমার একমাত্র বিচার্য বিষয়।” একটি চিঠিতেও ঐ মনোভাবেই প্রতিধ্বনি শুনি : “আজকের নাট্যকার আজকের যুগ-ব্যাধির গোড়ায় যেন দৃষ্টি দেয়—সেই পুরনো ঈশ্বরের মৃত্যু…আদিম ধর্মীয় অনুভূতির বদলে জীবনের অর্থ বোঝার বা মৃত্যুভয়ে সান্ত্বনা দানের কোন সন্তোষজনক মাধ্যম যোগাতে বিজ্ঞান ও জড়বাদী জ্ঞানের ব্যর্থতা …।” *Strange Interlude*-এব চরিত্র বিজ্ঞানেব বিরুদ্ধে ফেটে পড়ছে।

“...I tried hard to pray to the modern science-God...But how could that God care about our trifling misery of death born of birth? I could not believe in Him, and I wouldn't if I could. I'd rather imitate His indifference and prove I had that one trait at least in common.” ‘*All God's Chillun Got Wings*’-এর মত নিগ্রো সমস্রায় কলঙ্কিত সমাজের ছবি এমন অসহ্য ভয়ঙ্কর বিশ্বজনীন জীবন-নাট্যে আর কোথাও রূপায়িত হ'য়ে উঠেছে বলে মনে হয় না। “There is one road where the white goes on all alone. As children the black and white mix for a while and then go their separate ways, when at last a ‘nigger’, ‘the whitest of the white’, marries a woman of the blonde people, there is a quick breakdown, neurosis following close upon the bitter, deep-

rooted racial antipathies.”। এইসব বাস্তবধর্মী উপাদানে গড়ে উঠল এ যুগের ‘অন্ততম শ্রেষ্ঠ নাটক। ‘সূর্যের নিচে এতটুকু দাঁড়াবার স্থান চাই’—এই মুষ্টি-উত্তত বজ্র-দৃঢ় আকুলতা *Emperor Jones*-এও উচ্চারিত। তবে এটি চরিত্র প্রধান নাটক, একটি চতুর ‘কালো আদমি’র আতিশয্যের করুণ পরিণিত : ‘টমটম্’ ও কংগোর ডাইনৌ যাহু এক অতি-প্রাকৃতিক পরিবেশ রচনা করেছে এখানে। জীবনের অন্ধকার নোংরা দিকগুলো আর মানব চরিত্রের নারকীয় কানাগলি ও'নীলের প্রখর দৃষ্টির সন্ধানী আলোকে উদ্ভাসিত হয়েছে এই দুটি নাটকে।

তার প্রতিভার যোগ্য বিষয়বস্তু অবশ্য ও'নীল খুঁজে পেলেন *The Hairy Ape* নাটকে—তার সমসাময়িক যুগ ও জনজীবনের যোগ্যও বটে। এই নাটকে আছে দুটি ‘জাতির’ সেই বহু-নিন্দিত ব্যবধান—ধনী ও দরিদ্রের—শেষের দলটি প্রায় যেন রোমশ লেজ-কাটা নির্বোধ বানর। Yank হ'ল সেই রোমশ বানর যে তার উদ্ভূত খাবার ঘর থেকে পালিয়ে একটুকু নিরাপদ বাসাব লোভে তার জীবন শেষ করল গরিলার খাঁচায়। ইংরেজীতে যাকে Poetic justice বলে বোধহয় একমাত্র এখানেই ধরা পড়েছে আলোচ্য নাটকে। Yank কিন্তু সচেতন যে মানব সভ্যতার আদিম কাঠামো তার ‘জাতির’ হাতেই নিহিত রয়েছে। তারাইতো জাহাজগুলোকে সাত সমুদ্র পাড়ি দিয়ে আনে, তাদের জন্তুই এই সভ্য পৃথিবী কক্ষপথে ঘুরে মরে। তবু মর্যাদার সঙ্গে একটু বেঁচে থাকার স্থান তাদের জন্তু কোথাও নেই।—“Steel, dat's me ! Youse guys live on it and tink yuh're somep'n. But I am in it, see ! I'm de hoistin engine dat makes it go up ! I'm it—de inside and bottom of it ! Sure ! I am steel and steam and smoke and de rest of it !” অপরদিকে Democracyর ধ্বজাধারী চীৎকার করছে : “Like Cato I say

to this Senate, the I. W. W. (Industrial workers of the world) must be destroyed ! For they represent an ever-present dagger pointed at the heart of the greatest nation the world has ever known, where all men are born free and equal, with equal opportunities to allwhere Truth, Honor, Liberty, Justice and Brotherhood of Man are a religion.....”।

ও'নীল এই নাটককে যথার্থই বলেছেন—“a comedy of ancient and modern life”। *Marco Millions* নাটকে ওই একই ইংগিত। চবি-সুন্দর ধনকুবের ‘the Great God Brown’, ইতিহাসের পাতায় বারংবার তার আবির্ভাব, স্থান কালের সীমার বাইরে। এও সেই চিরকালের মানব প্রহসন। দ্রুত পট পরিবর্তন হচ্ছে—প্রাচ্যের নিরবধি কাল শোভাযাত্রার আড়ম্বরে প্রবহমান—খ্রীষ্টান, বৌদ্ধ, কনফুসাসী—। জীবন মৃত্যুর সেই চিরন্তন ছবি—“a mother nursing a baby, two children playing a game, a young girl and a young man in a loving embrace, a middle-aged couple, an aged couple, a coffin.”। টুকরো কথাব বেশ ভেসে আসে : “I come from Delhi. There is a new import tax and trade is very unsettled.....” মার্কোকে প্রথমে দেখি সাদাসিধে, অবিকৃত; বাবা ও কাকার শাসন-বিনীত ভদ্র যুবক। ধীরে ধীরে সে হ’য়ে ওঠে ধূর্ত ব্যবসায়ী, মনুষ্যত্বহীন ডলাবকুমীর। তবুও তার মৌলিক সারল্যের গুণমাধুর্য কি এই কথায় ফুটে উঠছে না : “I am not an animal, am I ?.....No sir ! I'm a man made by Almighty God in His own image for His greaterglory!” তবুও সে ‘মাস্ক-বলে’র বহু-বল্লভ নায়ক—সফল চিত্র তারকার রমণী-রঞ্জন ভাব-ভংগী, পোষাক-পরিচ্ছদ। মুখোশটি কিন্তু গুরু-গম্ভীর সেনেট-সদস্যের,

যিনি সংবিধানের সংশোধন আনবেন বলে 'লবিং' করতে ব্যস্ত—
টেম্পাসে যাতে অ-নডিক পাখীরা 'মাইগ্রেট' না করে। শেষ দৃশ্যে
দেখি আধুনিক মার্কো গীর্জার প্রথম সারির পাশের চেয়ারে অদ্ভুত-
ভাবে বিচলিত হ'য়ে বসে আছে। কিছু পরেই সে হাই তুলল, সত্ত
তন্দ্রা-মুক্ত কুকুরের মত গা ঝাড়া দিল, তারপরে বিশাল এক গাড়ীতে
চড়ে রাজপথে হারিয়ে গেল।

ও'নীলের মৃত্যু-চিন্তার প্রতিফলন *Lazarus Laughed* নাটকে
একটি বিশিষ্ট রূপ নিয়ে ধরা পড়েছে। স্বচ্ছ দৃষ্টিলাভের জন্ম নাট্যকার
অতীতে ফিবে গেলেন (*Marco Millions*-এও তাই), কারণ
দূরে দাঁড়ালেই দৃষ্টি পক্ষপাতহীন হবে, উদার ও সরল হবে। মৃত্যু
ভয় এড়িয়ে যাওয়ার জন্মই এই ব্যবস্থা, নাহ'লে মানুষের আত্মা
কোথায় হারিয়ে যাবে। তাকে অবশ্য উদ্ধারের উপায় আছে—
হাসি ও ভালবাসা। Lazarus "freed now from the fear
of death wears no mask.....The whole look of his
face is changed. He is like a stranger from a far
land. There is no longer any sorrow in his eyes.
They must have forgotten sorrow in the grave,"।
জনতা যখন তাকে জিজ্ঞাসা করছে, "What is beyond there?
What is beyond?" Lazarus উত্তবে বলছে :

"There is only life ! I heard the heart of Jesus
laughing in my heart, here is eternal in 'No', it
said, 'and there is the same eternal life in 'Yes' !
Death is the fear between ! And my heart reborn
to love of life cried 'Yes' ! and I laughed in the
laughter of God !" এই কথাগুলির অর্থ আরো আলোকিত
হ'য়ে উঠেছে Lazarus এর অনুগামীদের 'কোরাস' ভাষণে :

Laugh ! Laugh !
 Fear is no more !
 There is no death !
 There is only life !
 There is only laughter !
 Laugh ! Laugh !
 Fear is no more !
 Death is dead !

মৃত্যুব মুখে উত্তত এই হাস্যোচ্ছল মন্ত্র দ্বারাই মানুষের আত্মা জয় করে নেবে অবজ্ঞা, ঈর্ষা, ভয় ও ভণিতার তুচ্ছতাকে। এই হ'ল ও'নীলের কাছে মুক্তির একমাত্র সাধন-মার্গ (ওমর খৈয়ামের মদিরাক্ত জীবন-দর্শন ইল্লিয়-বেত্ত শুধুই—অন্তত ফিটসেরাল্ড সেই কথাই ভাবায়!)। কিন্তু Lazarus-এব ব্যক্তিত্ব মানবপ্রেমে এমন জ্যোতির্ময় যে তাকে দেখলেই ভালবাসতে হবে; এমনকি রোমের দুষ্ট ব্যক্তি দুজন—Tiberius ও Caligula তার উপস্থিতির যাতুস্পর্শে সংলোকে রূপান্তরিত হ'ল। এই দার্শনিকতত্ত্ব ছাড়াও তাঁর নাটক একটি মানব-দলিল বিশেষ, যা নিউ ইংল্যান্ডের পরিধি ছাড়িয়ে বিয়োগান্ত জীবন-নাট্যের সার্বজনীন আবেদনে রসোত্তীর্ণ। ও'নীলের কোন কোন নাটকের পাত্র-পাত্রী কিছু চিরন্তন মানববৃত্তির মুখোশধারী যেমন—নির্দয়তা, লালসা, উপহাস, ঘৃণা প্রেম ও ভয়—।

Strange Interlude নাটকে দ্বৈতস্বরের কৌশল ব্যবহার করা হয়েছে। এই কৌশল 'জনাস্থিকে'র বিস্তৃত, দীর্ঘ সংস্করণ। আধুনিক উপন্যাসে যে জটিল মন: সমীক্ষণের হেয়ালীপনা দেখা যায়, ও'নীলের এই নাটকে তা স্পষ্টতায় বাজয়।

বহু লোক একসঙ্গে কথা বলছে আর তার ফলে গোলমাল হৈ চৈ সৃষ্টি হচ্ছে—The Hairy Ape নাটকে এই নতুন বাদ-বিসম্বাদ-কৌশল এক মঞ্চ সফল প্রচেষ্টা। (বাংলা নাটকের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় এই কৌশলের বাড়াবাড়ি প্রয়োগ হচ্ছে আজকাল)।

Voices—We must be passing the Hook.

She is beginning to roll to it.

Six days in hell—and then Southampton.

By Jusu, I wish somebody take my first vatch
for me ! ইত্যাদি

এই ধরনের ভীড়ের গুঞ্জন আর কোথায় যেন শুনেছি। *The Waste Land* এ বা বিশপস্ট্রী আয়োজিত মাতৃ সভায় ?

ও'নীলের ভাষা সাধারণতঃ রুক্ষ ইয়াংকি মার্কা। প্রয়োজনে heroic verse-এর বীর ব্যঞ্জনা যে পাওয়া যায় না এমন নয়। নারীরূপ প্রশস্তি এখানে বিচিত্র শব্দময় : “I rec'lect—now an'agin. Makes it lonesome. She'd hair long's a hoss'tail—an'yeller like gold.”

আপাত অবৈধ দুঃসাহসী বিষয়কে অবলম্বন ক'বে লেখা নাটক *Desire under the Elms*। কিন্তু সৎছেলে ও স্বামী-নির্ধাতিত বিমাতার প্রেমের যে সুস্থ স্বাভাবিক উদ্ভবণ নাটকে পাই তার উদাহরণ বিশ্বসাহিত্যে পাওয়া যাবে কিনা জানি না। প্রথম পক্ষের ছেলেগুলি যখন তাদের গোলাঘর ছেড়ে চলে যাচ্ছে তখন তাদের কঠোর মরচেপড়া মনের গভীর থেকে উৎসারিত কথাগুলি যেন শব্দ গৌরো মাটি ফেটে বনফুল ফোটা :

“Wall—Ye've thirty year o'me buried in ye—spread out
over ye—blood an' bone an' sweat—rotted away
fertilizin ye—rich in your soul—prime manure, by
God, that's what I have been t'ye.”

আবার দূর-প্রসারী কোন সুন্দর স্বপ্নের কামনার সুর ভাষার কোমল গান্ধারে সুগন্ধিত :

“On the hills near Bethany you might pray at noon
and laugh your boy's laughter in the sun and there
would be echoing laughter from the sky and up

from the grass and distantly from the shining sea. We would adopt children whose parents the Romans had butchered, and their laughter would be around me in my home where I cooked and weaved and sang. And in the dawn of your going out, and in the evening on your return, I would hear in the hushed air the bleating of sheep and tinkling of many little bells and your voice. And my heart would know peace. (*Lazarus Laughed*)।

দাগ কাটার মত সরস, বুদ্ধিদীপ্ত বিক্রপাঙ্ক উক্তিও কত ছড়িয়ে আছে : “Oh russet-golden afternoon, you are a mellow fruit of happiness ripely falling.” (*Strange Interlude*)। “Your hand is a cool mud poultice on the sting of thought.” (*The Great God Brown*)। “Your eyes are blue pools in which gold dreams glide, your body is young white birch leaning backward beneath the lips of a spring……” (*The Great God Brown*)। ইস্কাইলাস, সোফোকলস ও ইউরিপিডিস্ বর্ণিত Electra কেন্দ্রিক রূপকথাগুলির আধুনিকীকরণ হ’য়েছে *Mourning Becomes Electra* নামক ট্রিলজিতে। Ah, wilderness! ও’নীলেব একমাত্র মিলনান্ত নাটক। মরণোত্তর প্রকাশিত নাটকগুলি হ’ল *Long Day’s Journey into Night*, *A Touch of the Poet*, *A Moon for the Misbegotten*। *The Iceman Cometh* ১৯৩৯ খ্রীস্টাব্দের সেপ্টেম্বর ও ১৯৪০ খ্রীঃ-এব জানুয়ারী মাসের মধ্যে রচিত হয়। তখন দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের আরম্ভকাল। ক্রশওয়েল বোয়েন যখন ও’নীলকে জিজ্ঞাসা করেন তিনি কি তাঁর পিতার ধর্মে ফিরে এসেছেন তখন ও’নীল উত্তর দিয়েছিলেন, “Unfortunately, no. *The Iceman Cometh*

is a denial of any other experience of faith in my plays. In writing it, I felt I had locked myself in with my memories”।

‘*Beyond the Horizon*’ নাটকটিকে ও'নীলের প্রথম পূর্ণাঙ্গ নাটক বলে চিহ্নিত করা হয়। অভিনয় শিল্প সম্পর্কে শুধু নয়, ও'নীলের জীবনের দৃষ্টিভঙ্গি, আন্তরিক সত্যসন্ধান প্রবণতা, সাহিত্যমূল্য বিচারের নানা বিশ্লেষণ প্রভৃতি বহু কিছু প্রতিফলিত করেছে এই নাটক। কিন্তু আন্তরিকতা ও প্রতিজ্ঞাই যথেষ্ট নয় জীবনে। বাস্তবে এদের রূপায়িত করা চাই। শেষ পর্যন্ত এই ছিল তাঁর সাধনা।

ও'নীলের নাটকীয় কলাকৌশলকে Expressionism আখ্যা দেওয়া হ'য়েছে। তাঁর নাটকে বহু প্রতীকের উপস্থাপনা। রঙ্গমঞ্চ কত কি প্রয়োজন : দ্বৈত স্বর নিষ্ক্ষেপ, জাহাজ, সৈন্যদল, বাড়ীঘর রাজপ্রাসাদ, আলোছায়ার মায়াযন্ত্র, মুখোশ ইত্যাদি। *Marco Millions*-এর সেই expressionist পটভূমি : ‘The wharves of the Imperial Fleet at the sea-port of Zayton.....’ কি জটিল ! *Lazarus Laughed*-এ শতাধিক অভিনেতা-অভিনেত্রীর ভীড় থাকবে মঞ্চে। বহু কুশলী মঞ্চ শিল্পীর সাহায্যে নাটকের আবেদনটি ফুটিয়ে তুলতে হবে। expressionism-এ বাস্তব ছবি ততটা থাকে না যতটা থাকে শিল্পদৃষ্টির পরিশীলিত তৃতীয়-নয়ন দর্শন। তাই প্রয়োজন হয় প্রতীকের, বহুমুখী ভাববাচ্যের প্রকাশ মাধ্যম। এইসব অভিনব কৃত্রিম উপায়ে কিন্তু নাট্যকার আজ-কাল-পরশুর সংঘর্ষের আড়ালে যে লালায়িত আকাঙ্ক্ষা কাজ করেছে তাঁর প্রতিই ইংগিত করেছেন। *Marcopolo*, *Emperor Jones*, *The Great God Brown*, *Lazarus* সকলেই সেই সময়-জর্জর সংগ্রাম ও পরাজয়ের ভার নীরবে বয়ে চলেছে। এরা সবই তাঁর নিজের যুগের, সমাজ ও জাতির নীলকণ্ঠ মুখপাত্র।

দেখা যাক *The Great God Brown* এ মুখোশ ব্যবহারের তাৎপর্য। Dion Anthony মুখোশের আড়ালে নিজের আসল রূপকে লুকিয়ে রেখেছে। (এখানে মনে পড়ে হাস্তালের Antic Hay'র Gumbrill এর দাড়ি ও টুপির কথা)। Anthony'র মুখোশ 'a fixed forcing of his own face—dark, spiritual, poetic, passionately supersensitive, helplessly unprotected in its child like, religious faith in life—into the expression of a mocking, reckless, defiant, gaily scoffing and sensual young Pan.'। প্রকৃতিব নিয়মে কিন্তু মুখ ও মুখোশ দুই-ই বদলে গেল। মুখোশ হ'ল 'older, more defiant and mocking, its sneer more forced and bitter, its Pan quality becoming Mephistophelean.....'। আর—লক্ষ্য করার বিষয়—“his real face has aged greatly, grown more strained and tortured, but at the same time in some queer way more self-less and ascetic, more fixed in into resolute withdrawal from life.”। প্রথমোক্ত মুখোশের মিথ্যা মোহকেই কিন্তু ভালবাসল মার্গারেট। নারী-মন সম্বন্ধীয় শোপেনহাওয়ারী তত্ত্বকথা Dion-কে অবশ্য বিভ্রান্ত করেনি।

যদিও একথা স্বীকার্য ও'নীলের শিল্পদৃষ্টি দৃষ্ট পৌরুষে কঠোর, আদিমতায় ছঃসাহসী, তবু কি যুগ-ব্যাদি থেকে তিনি মুক্ত হতে পেরেছেন? ১৯৩৬ খ্রীস্টাব্দে নোবেল পুরস্কারে ভূষিত হ'য়েছিলেন ও'নীল, যুগ ব্যাদির দ্রষ্টা হিসাবে। জীবনের অনর্থকতা, মূল্য-বোধের মৃত্যু, আধ্যাত্মিক চেতনার উদগতি, মহৎ আদর্শের গ্রহসন—এগুলি কি তাঁকে নৈরাশ্রে বিমূঢ় করেনি? মোহমুক্তির পরাজয় বোধ কি তাঁকে শাস্ত সত্যের রহস্যকে প্রসন্ন করায় নি?—“You have been a golden bird singing beside a black river.

You took your mother's place in my heart when she died. I was younger then. The river was not so black—the river of man's life so deep and silent—flowing with an insane obsession—whither?—and why?" (*Marco Millions*)। 'Kublai Khan'র প্রজ্ঞার উৎস কি জীবন-বিরক্তি, আদর্শ তিক্ততা ও ব্যক্তিগত নৈরাশ্য নয়?—In silence for one concentrated moment—be proud of life! Know in your heart that the living of life can be noble! Know that the dying of death can be noble! Be exalted by life! Be inspired by death! Be humbly proud! Be proudly grateful! Be immortal because life is immortal!.....Possess life as a lover—then sleep requitted in the arms of death! If you awake, love again! If you sleep on, rest in peace! Who knows which? What does it matter? It is nobler not to Know." (*Marco Millions*)—এই বাইবেল ও উপনিষদীয় অলোকদৃষ্টি কোন স্থিতপ্রজ্ঞ নিরঞ্জন আত্মার পক্ষেই সম্ভব। ও'নীল তাই এযুগের নাট্যকার-দার্শনিক।—অস্তিবাদীদের সেই দলে তাঁকে বোধহয় ফেলা যায় যেখানে Heidegger, Sartre বা Camus নেই; আছে St. Aquinas এর শিষ্য Soren Kierkegaard ও Jacques Maritain।

জন মেসফিল্ড

ইংলণ্ডের রাজ-কবি জন মেসফিল্ড গত ১২ মে '৬৭ অ্যাংলিংডনে পরিণত বয়সে পৃথিবী থেকে বিদায় নিয়েছেন। ইংরেজী কবিতার ঋতুবদলের সন্ধিক্ষণে এক বৈপ্লবিক চেতনার অগ্ন্যুত্তম বিদ্রোহী প্রতীক হিসাবে তাঁর মৃত্যু যেন একটি রোমান্সের মৃত্যু। আজও সাধারণ পাঠকের কাছে তাঁর পরিচয় 'রাজ-কবি' নয় : তিনি 'সাধারণ মানুষের কবি' ও 'সমুদ্রের কবি'।

বিশ শতকের প্রথম দশক। ইংলণ্ডের রাজা তখন পঞ্চম জর্জ ! চব্বিশজন ইংরেজ কবি একটি কবিগোষ্ঠী স্থাপনা করলেন যাদের কবিতা সঙ্কলন জর্জিয়ান পোয়েট্রি নামে ইংরেজী কবিতার ইতিহাসে আজও চিহ্নিত হয়ে আছে। ভূমিকায় সম্পাদক জানালেন কবিতা-গুলি এই বিশ্বাস নিয়ে জন্ম নিল যেন ইংরেজী কবিতা আবাব নতুন 'শক্তি ও সৌন্দর্যে' মহীয়ান হয়ে নবযুগের বার্তা বাহক হতে পারে। কিন্তু জর্জিয়ান কবিরা কোন চমক দেওয়া কার্ঘ্যসূচী বা কোন বিশেষ জীবনদর্শন বা মতবাদ নিয়ে প্রি-র্যাফেলাইটদের মত মাথা ঘামালেন না ; তারা শুধু বললেন, যে জগতে তাঁরা বাস করেন সেই জগতের 'শক্তি ও সৌন্দর্য'কেই তাঁরা কাব্যে রূপায়িত করবেন। কাব্য রচনায় যা কিছু পুরোন—ভাব, ভাষা, শৈলী, বহিরঙ্গ, শিল্পকলা, বাকপ্রতিমা, রূপক অলঙ্কার—সব বাতিল করে তাঁরা বস্তু-কেন্দ্রিক পাখিব জীবন বোধে উদ্দীপ্ত প্রেরণাকে কবিতার অবলম্বন করবেন। দলে কিন্তু ভিন্নধর্মী কবিদের আনাগোনা : এবারক্রোম্ব, রুপার্ট ব্রুক, চেস্টারটন, ডেলা মেয়ার, ড্রিংক ওয়াটার, গ্রেভস, লরেন্স, স্যান্ডন, গিবসন, টার্নার ও মেসফিল্ড। আরো অনেকে ছিলেন।

মুখ্যতঃ সমসাময়িক পটভূমিই বেছে নিলেন এঁরা। মেসফিল্ডের নায়ক হল নাবিক, শিকারী ও ছব্বৃত্তের দল। গিবসন পাথরভাঙা

শ্রমিক, মালী, মালা, ছুতোর ও চাষীদের জীবনের নাটকীয় রূপ দিলেন। লরেন্স নাটিংহামশায়ারের পরিশ্রান্ত নিম্নমধ্যবিত্ত ও কয়লা খনির মজুরদের নিয়ে লিখলেন তাঁর প্রথম দিককার কবিতা। অবস্থা এঁদের কেউ কেউ (ডেলোমেয়ার, ফেল্ডার) নগরজীবনের কোলাহল ও গ্রামজীবনের নোংরামিতে বিবস্ত্র হয়ে একটি বাস্তব-সুন্দর বলিষ্ঠ জীবনের স্বর্গলোকের সন্ধান করলেন। যেখানে হবে অকলুষ আত্মার সঙ্গে বাস্তবের মুখোমুখি সম্বন্ধ।

আশ্চর্য নয়, দলটি দীর্ঘস্থায়ী হল না। মতবিবোধ প্রকটভাবে দেখা দিল। প্রথম মহাযুদ্ধের বলি হলেন অনেকে। রূপার্ট ক্রক ছিলেন সুন্দর যৌবন ও ছঃসাহসিকতার প্রতীক; সাতাশ বছরেই তিনি যুত্মাযুখে ঝাঁপিয়ে পড়লেন। ফ্লেকাব একত্রিশে গেলেন। গিবসন আধা-গ্রামীণ একঘেয়েমিতে হারিয়ে গেলেন। লবেন্স অবচেতন মনের অতলান্তিক রহস্যে অবলুপ্ত হলেন। মেসফিল্ড হলেন জীবন যুত্মা ও সৌন্দর্যের তত্ত্বকথার বাজ-কবি। বুদ্ধের জীবন ও দর্শন নিয়ে কবিতা লিখলেন। একথা বলা ভুল হবে না এই জজীয় আন্দোলন পলায়নবাদেবই ভিন্ন নাম। তাঁরা বিশ্বাস করতেন, প্রকৃতি ভালবাসা ও ক্ষমায় মমতাময়ী আর সব মানুষই ভাল। প্রকৃতিব যত কাছাকাছি থাকা যায়, এই ভালমানুষী ততই সমৃদ্ধ হবে। তাঁরা ম্যাথু আর্নল্ডের সাবধান বাণীটি ভুলে গেলেন :

Man must begin, know this where Nature ends ;

Nature and man can never be fast friends.

কিন্তু প্রত্যেকেই যখন নিজ নিজ খেয়ায় পাল তুলে ভিনগাঁয়ে পাড়ি দিলেন, মেসফিল্ড তখনও সাধারণ মানুষের সাধারণ জীবনের ভাঙা ঘাটের আশে-পাশেই ভাসতে লাগলেন। মেসফিল্ডের রচনায় তাই নন্দনকান্তি সৌন্দর্যবিলাসের সঙ্গে ছুইটম্যান সুলভ গুরু-রুক্ষ ধুলোমাখা উদ্দামতা কোমলে কঠিনে ভাস্বর।

মেসফিল্ডের জন্ম হেরফোর্ডশায়ারের লেডবেরি গ্রামে ১ জুন,

১৮৭৮ খ্রীষ্টাব্দ। দুঃসহ সংগ্রামের বহু বেদনাময় ইতিহাস লেখা আছে তাঁর জীবনের পাতায়-পাতায় ('টু লঙ এ জার্নি' আত্ম-কাহিনী দ্রষ্টব্য) ওয়ারউইকের কিংস স্কুলে কিছুদিন পড়াশোনা করেছিলেন। শৈশবেই পিতৃমাতৃহীন অনাথ। তের বছর বয়সে পালিয়ে গেলেন লিভার-পুলের সাগর উপকূলে। 'কনওয়ে' নামক জাহাজে নাবিকের কাজ শিখলেন বেশ কিছুদিন। যে সামুদ্রিক মোহ একদিন এক ভাবুক কিশোরকে আচ্ছন্ন করেছিল, সে মোহিনী নেশা জীবনের শেষ পর্ব পর্যন্ত কবিকে উদ্ভুত রেখেছিল (আই মাস্ট ডাউন টু দ্য সিজ এগেন')। পাড়ি দিলেন আমেরিকায়—নিউয়র্কে। জীবিকার প্রয়োজনে অনেক ছোটখাট, আজোবাজে কাজ করলেন। দু বছর পবে ১৮৯৭-এ আবার ইংলণ্ডে ফিরে এলেন। প্রকাশকদের কাছে বেগাব লিখিয়ে হয়ে রইলেন অনেকদিন। মৌলিক লেখা গোপনে লিখতেন কিছু কিছু। ধীবে ধীবে অঙ্ককার রাত্রি ভোব হয়ে এল; বন্ধুত্ব হল যেটস ও সিন্জের সঙ্গে—যা শুধু ওদেশেই সম্ভব। এবপর থেকেই সাহিত্য যশের সিঁড়ি বেয়ে দ্রুত উঠে এলেন উপবনমহলের দুর্গম কোঠায়। প্রথমে 'স্পীকার' কাগজে সাহিত্য সম্পাদক; কিছু পরে 'মাক্সমটার গার্ডিয়ান' পত্রিকার সম্পাদকমণ্ডলীতে (লরেন্সকে এই কাগজের মাধ্যমে তিনিই প্রথম সাহিত্যজগতে পরিচয় করালেন)। ১৯০২ খ্রীস্টাব্দে প্রথম প্রকাশিত কবিতার বই 'সেন্ট ওয়াটার ব্যালাডস', যার মধ্যে আছে জনপ্রিয় 'সি-ফিভার,' 'কারগোজ' প্রভৃতি কবিতাগুলি। আট বছরের মধ্যে লিখলেন উপন্যাস, নাটক, সমালোচনা ইত্যাদি। ১৯১১ খ্রীস্টাব্দে অক্টোবরে 'ইংলিজ রিভ্যু' পত্রিকায় 'দ্য এভারলাস্টিং মার্সি' প্রকাশিত হওয়ার সময় সাহিত্য-রসিক মহলে হৈ-চৈ পড়ে গেল। কেউ বললেন 'ইয়ুজ অফ কোয়ার্স' ল্যান্ডুয়েজ—এ লিটারেরি সেনসেশন'। অগুরা বললেন, The theme shocking, and violent। যাইহোক, ঐ বছরেই তাঁকে 'এডমনড দ্য পলিগ্ৰাফ' পুরস্কারে সম্মানিত করা হল। পর পর

প্রকাশিত হল ‘উইডো ইন দ্য বাই স্ট্রীট’ (১৯১২), ‘ডানবার’ (১৯১২), ‘দ্য ডাফোডিলস’ (১৯১৩)। কিন্তু তিনি নিজে বললেন, “In 1911, I first found what I could do”। এরপর যুদ্ধের কাজে রেডক্রসে যোগদান, ফ্রান্সে। আমেরিকায় মিত্রপক্ষের তরফে বক্তৃতা দিলেন, ‘দ্য ওয়ার অ্যাণ্ড দ্য ফিউচার’। মাতৃভূমির জয়গাথা লিখলেন—‘আগস্ট ১৯১৪, গুডফ্রাইডে’ (‘প্যাসানপ্লে’) ‘দ্য ওল্ড ফ্রন্ট লাইন’, ‘গ্যালিপোলি’ ও ‘দ্য নাইল ডেজ ওয়াশার’ (ডানকার্কের যুদ্ধের জলন্ত ছবি)। যুদ্ধান্তে ১৯৩০-এ রবার্ট ব্রিজেসের মৃত্যুর পর সাগরকণ্ঠা ইংলণ্ডেব রাজকবি মনোনীত হলেন সাগর-কবি মেসফিল্ড।

মূলতঃ কবি হলেও, একথা অনস্বীকার্য, সৃজনী সাহিত্যের অল্প শাখায় মেসফিল্ড অধিক সফল। তাঁর উল্লেখ্য রচনাবলীর মধ্যে নাটক ‘দ্য ট্রাজেডী অফ নান’, ‘দ্য ট্রাজেডি অফ পম্পি দ্য গ্রেট’ ‘মেরী কুইন অফ স্কটস’, ‘এণ্ড অ্যাণ্ড বিগনিং’ (কাব্যনাটিকা) সুবিখ্যাত। উপস্থাসের সংখ্যা অনেক। তার মধ্যে প্রথম দিকের শ্রেষ্ঠ রচনা ‘মালটিটিয়ুড অ্যাণ্ড সলিটিয়ুড’ ও ‘জিম ডেভিস’। তাছাড়া আছে ‘ক্যাপ্টেন নার্গরেট’, ‘সর্ভ হরকার’ ‘ওড হা’, ‘জ্য হ্যাকস’, ‘ব্যাডন পার্চমেন্টস’ ও ‘কনকয়ারার’। জীবনী ও আলোচনা গ্রন্থ ‘চসার’ ও ‘য়েটস’ বিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাঁর প্রথম যৌবনের ইতিহাস পাওয়া যাবে, ‘টু লং টু লার্ন’, ‘ইন দ্য মিল’, ‘নিউ চাম’ নামক আত্মকাহিনী-মূলক রচনাগুলিতে।

মেসফিল্ডের কবিতা সম্পর্কে একজন সমালোচক বলেছেন :

“In his early poetry his honesty, intensity, and vigour are praiseworthy, but his mood is frequently sentimental, his language obvious, his rhythms crude to the point of doggerel,”

আমাদের মনে হয় প্রথম যুগের সমালোচকরা তাঁকে প্রাপ্য স্তুতির বেশী দিয়েছেন। শেষের দিকে তাঁর যথাযোগ্য স্বীকৃতি

হয়নি। লক্ষ্য করার বিষয় কবি যখন গীতি-কাব্যের উচ্ছ্বাসময় আশাবাদ থেকে দীর্ঘ কবিতার বলিষ্ঠ গতিময়তায় ফিরে এলেন তখনই তিনি সাধারণ কাব্যরসিক পাঠকের মনোরঞ্জে বেশী সমর্থ হলেন। গভীর অন্তরলোকের কোন মিস্টিক চেতনা নয়, শুধু আশ্চর্য দুর্বীর গতিতে জীবনের বিচিত্র পথের সংঘর্ষের উজান বেয়ে এগিয়ে যাওয়া। ‘জ এভারলাস্টিং মার্সি’তে দেখি স্বেচ্ছাচারী মতপ নায়ক সল কেন্ বক্সিংম্যাচের রিং থেকে বার-এ যায়, সেখান থেকে প্রচণ্ড উল্লাসে পথে নেমে আসে, তারপর নিজের বিবেককে শাস্ত করার প্রাণান্তকর চেষ্টা। নায়কের এই সুস্থ জীবনে উত্তরণের, পুনর্জন্মের সেভিং গ্রেসই এই দীর্ঘ কবিতার বিষয়বস্তু। নায়কের কণ্ঠে কবি যেন বলছেন :

A madness took me then, I felt I'd like to hit the world
a belt.

এই কবিতার ভাষা ‘অকবিজনোচিত’, ‘অসভ্য’ নামে নিন্দিত হয়েছিল। নগ্ন বাস্তবতা আঘাত দিয়েছিল গোঁড়াপন্থীদের। কিন্তু সেই উদ্ধারকারিণী কোয়েকাব মহিলার কথাগুলি কি কেন্কে সান্ত্বনা দেয় নি :

That every drop of drink accursed
Makes Christ within you die of thirst...
All that you are is that Christ's loss.

অবশ্য ‘সন্ট ওয়াটার ব্যালাডস’ নামক কবিতা হচ্ছে আগেই বাস্তবের নোনতা স্বাদ পাওয়া গিয়েছিল। এগুলি তাঁব শ্রেষ্ঠ কবিতা না হলেও একটি প্রতীক-যাত্রার সঙ্কল্প। প্রচেষ্টা ও সংগ্রামের ঢেউ ভেঙে যেন খোলা আকাশের নীচে, পথে-প্রান্তরে সাগরে মুক্তপক্ষ বিচরণ। লক্ষ্য ও পুরস্কার একটি—গা-ঢালা বোহেমিয়ান দুঃসাহসী যাযাবরী ভ্রমণের অল্পভূতি :

A wet road heaving, shining,
And wild with sea-gulls' cries,

A mad salt sea-wind blowing

The salt spray in my eyes.

নারকেল-সবুজ আফ্রিকার সাগর উপকূল, গজ-দন্ত হীরা মানিক পূর্ণ ময়ূবপঙ্খীতে প্যালেস্টাইন যাত্রা। চন্দনদারুচিনি-লবঙ্গ-গন্ধিত-সমুদ্র-বাতাস ইত্যাদি রোমান্টিক আমেজের ঠোঁটের কাগোজ-এর কবিতাকে যেটস ও কিপলিং-এর সমগোত্রে ফেলে নাকি ?

গ্রাম-জীবনের জীবন্ত বাস্তব ছবির বিচিত্র মেলা বসেছে 'রাইট বয়েল' ও 'রেনার্ড দি ফক্স' নামক দীর্ঘ নাট্য কবিতা দুটিতে। শেয়াল-শিকার ও ঘোড়দৌড়ের দিন সকালের বর্ণনাটি স্মরণীয়। এখানে 'দু এভারলাস্টিং মার্সি' বা 'ট্রাজেডি অফ নান'-এর বিষয়তা নেই। মেসফিন্ডের অধিকাংশ কবিতার আবস্ত বাস্তবতাব পরিপ্রেক্ষিতে, কিন্তু ঐ স্থূলতা শেষ পর্যন্ত রোমান্টিক মায়া আবেশে পরিশুদ্ধ হয়ে যায়। 'রেনার্ড দি ফক্স'-এর শেষ দিকে বিলম্বিত শিকার-দৌড় আনন্দের পব শিয়ালটির মোক্ষপ্রাপ্তি (সলভেশন) যখন হল আকাশে তখন চাঁদের আলো বান ডেকেছে। প্রায় সব দীর্ঘ কবিতার শেষে দেখি (দু উইণ্ডো ইন দু বাই স্ট্রীট, কিং কোল, দু রিভার ইত্যাদি) সূর্যাস্তের লাল রঙ জ্যোৎস্নাব সবুজ পেলবতায় শান্ত হয়ে আসে।

তার সর্বসবাদীসম্মত শ্রেষ্ঠ উপন্যাস 'মালটিটিউড অ্যাণ্ড সলিটিউড'। কাহিনীতে সমাজকে অনেক আঘাত দেওয়া হয়েছে। নারীচরিত্রবর্জিত এই উপন্যাসে প্রেম বা যৌনতাঘটিত কোন ঘটনার সংঘাত নেই। নায়ক রজার নালদ্রেত একজন অসফল নাট্যকার। রঙ্গক্ষেত্রে তার নাটক জমে না। নৈতিকতা সম্বন্ধে তার আদর্শবাদী প্রগতিশীল ধারণা এর জন্য দায়ী। সাস্ত্রনার জন্ম আইরিশ প্রেমিকার কাছে সে যখন পৌঁছল, মহিলাটি তখন জলে ডুবে মারা গেছেন। মধ্যআফ্রিকায় পাড়ি দিল রজার সবুজ। ঘুম-অশুখের (স্লিপিং সিকনেস) ওষুধের সন্ধানে মৃত্যুর ফাঁদে পা দিল তারা। কিন্তু

রজারের আর একটি আশ্চর্য আবিষ্কার তাদের প্রাণ বাঁচাল। সে ফিরে এল ঘরে, শান্ত সমাহিত সপ্রত্যয়। জীবনকে, তার মূল্যবোধকে নতুন করে বুঝে। ‘দু স্ট্রীট অফ টুডে’তে বর্ণিত হয়েছে একটি অভিশপ্ত অতৃপ্ত দম্পতির করুণ কাহিনী। লায়োনেল, রোডা ও মেরীর যৌনকামনা ও অস্বাভাবিক মানসিকতার হাহাকার। শেষের কথাগুলি শুধু কাব্য নয়, আত্ম-দর্শন, জীবন-দর্শন। এটি পড়বার পর টলস্টয়ের অ্যানা কারেনিনার শেষ কথাগুলি মনে পড়ে।

১৯১০ খ্রীঃ লেখা, তিন অঙ্কের ‘দু ট্রাজেডি অফ নান’কে মেসফিল্ডের শ্রেষ্ঠ নাটক বলা হয়। হতাশা ও হৃদয়হীনতার এক অসহ জীবনবেদ। রঙ্গমঞ্চে বছবার অভিনীত হয়েছে বহু শহবে। হার্ডির তেস-এর সঙ্গে তুলনীয় আবেগ ও সংঘাতের প্রচণ্ডতায়। ট্রাজেডীর প্রায় সব গুণগুলিই পাওয়া যাবে এরিস্টটলের পোয়েটিকসের নির্দেশানুসারে। ভেড়া চুরির অপরাধে ফাঁসি হল নানের বাবার। এই অনাথ বালিকার প্রতি অত্যাচার হল অনেক বিশেষ করে আত্মীয়-পরিজনের হাতে। ডিকের সহানুভূতি নানকে মুগ্ধ করেছিল প্রথমে। পরে ডিকও প্রমাণিত হল শঠ, লম্পট, স্বার্থপররূপে। ডিকের কবল থেকে অগ্ন মেয়েদের বাঁচাবার জন্য নান তাকে হত্যা করল। তারপর তাব আত্মহত্যা। প্লট সাধারণ কিন্তু আবেদন গভীর এই নাটকের। সমসাময়িক কবি চার্লস মর্লি এই নাটক দেখে বলে উঠেছিলেন, “it is finer than Oedipus !” একমাত্র মিস স্টবম জেমসন ছাড়া প্রায় সকলেই নাটকটিকে এ যুগের অগতম শ্রেষ্ঠ নাটক বলেছেন।

মেসফিল্ড বিভিন্ন শৈলীতে নাটক লিখেছেন—প্যাসান প্লে, ট্রাজিডি, স্বপ্ন-নাটিকা, মরমিয়া ও বাস্তব-ধর্মী।

‘মেলোনী হোন্টসপুর’ (১৯২২) চার-অঙ্কের এক বিচিত্র নাটক। মঞ্চে জীবন্ত ও মৃত চরিত্রের ভিড়। ‘হোন্টস পুর হাউসের’

অভ্যন্তর, সেখানে সেই সব অশরীরী আত্মার আনাগোনা যারা বাইশ বছর আগেও হলঘরের মধ্যে হেঁটে বেড়িয়েছে। সেই সময় যুবতী মেলোনী হোন্টসপুর প্রেমযুদ্ধ ছিল লোনি কোপ্‌জুসের মোহিনীরঞ্জন মায়ায়। লোনির শিল্পী প্রতিভাও তাঁকে আকর্ষিত করেছিল। কিন্তু লোনির প্রজাপতি বৃত্তির কথা তাঁর জানা ছিল না। জানা ছিল না সে তাঁর অজ্ঞাতে অসংখ্য পরিচারিকা ও গ্রাম্য সরলার সঙ্গে মন দেওয়া-নেওয়ার খেলায় মত্ত। মূলতঃ খুব একটা অসং প্রকৃতির না হ'লেও, সে 'হোন্টসপুর হাউস'-এর মণিরত্ন চুরি করে ফেলেছিল। প্যারীর একটি মেয়েকে বিবাহ ক'বে একটি সম্ভানের পিতাও হ'য়েছিল। মেলোনী এই সব জানতে পেয়ে হৃদয় ভঙ্গের আঘাতে মারা যায়। ইতিমধ্যে লোনি তার মূল্যবান কিছু ছবি ভেঙে ফেলেছে। গ্রীসীয় ছীপে এবার তার অন্তর্ধান।

বাইশ বছর পরে, মেলোনীর ভাগ্নে বান্নী মেন্টো লোনির কণ্ঠা লেগুার প্রতি আসক্ত। বান্নীর জননী তার বোনের হৃদয়-ভঙ্গের জন্তু লোনিকে কখনো ক্ষমা করেনি। সে এই বিবাহ অপছন্দ করে। বিবাহে বাধা সৃষ্টির কাজে মেলোনীর প্রেতাত্মা তাকে সাহায্য কববে। বলা বাহুল্য, কণ্ঠাকে অসুখী ক'বে সে লোনির ওপর প্রতিশোধ নেবে। লেগুা যখন বান্নীকে ত্যাগ করতে উদ্বৃত্ত, মণিরত্নগুলি সেই সময় এক যোদ্ধার পোষাকের মধ্যে পাওয়া যাবে। লোনি এইগুলি হোন্টসপুর হাউসে ফিরে এসে রেখে দিয়েছিল। ঠিক সময় অদ্ভুত সব কাণ্ড হবে। মৃত শিল্পীর জীবনে যে সব নাবী জড়িয়ে পড়েছিল, তাদের প্রেত মূর্তি একে একে উপস্থিত হবে। মেলোনী তখন ক্ষমা করবে তাদের। নতুন যুগের প্রেমিকরা এবার বিবাহের পথে কোন বাধাই পাবে না।

মেসফিল্ডের নাটকের প্রভাব ও প্রেরণার মূলে গ্রীক নাট্যধারা, জাপানী 'নো' (No) নাট্যশৈলী, এয়ারিস্টটলের নীতিনির্দেশ, বাইবেলীয় কাহিনীর স্পর্শ স্পষ্টই প্রতিভাত। এয়ারিস্টটল কথিত

ত্রয়ী ঐক্যকে—ঘটনা, স্থান, কালের (Unities of time, place and action)—মেসফিল্ড ধ্রুপদী নাট্য-সারল্য অর্জনের শ্রেষ্ঠ উপায় বলে মেনে নিয়েছেন। ‘ঊ ট্রাজিডি অভ নান’-এর ভূমিকায় তিনি একস্থানে লিখেছেন :

“Tragedy at its best is a vision of the heart of life. The heart of life can only be laid bare in the agony and exaltation of dreadful acts. The vision of agony, or spiritual contest, pushed beyond the limits of the dying personality, is exalting and cleansing.”

বাইবেলীয় উপকথাকে তিনি কিছু মৌলিক রঙে রাঙিয়েছেন। ‘এ কিংস ডটার’ এ জেজেবেল চরিত্রকে তিনি শৌর্যময়ী, দৃঢ়-চিন্তা নারীরূপে চিত্রিত করেছেন। দুটি খ্রীষ্টীয় নাটক, ‘গুডফ্রাইডে (১৯১৬)’ ও ‘ঊ ট্রায়াল অভ জেসাস’ (১৯২৫)। সেখানেও যীশু বাণীর নানা ব্যতিক্রম আছে। খ্রীষ্টীয় কাব্যনাট্যের ঐতিহ্য ধারায়—য়েটস-এর ‘কালভেরি’, বটমলির ‘ঊ এ্যাক্টস অভ সেন্ট পিটার’, এলিয়টের ‘মার্ডার ইন ঊ ক্যাথিড্রাল’, চার্লস উইলিয়ামস-এর ‘টমাস ক্র্যানমার অভ ক্যানটার বেরী’ রচনা ধারায় মেসফিল্ডের নাটক দুটি বলিষ্ঠ সংযোজন। ‘ট্রিসটান এ্যাণ্ড আইসল্ট’ এ সেক্সপীয়র-পূর্ব নাটকের Comic interlude (ভরত বাক্য—কৌতুকী ক্রোড়-অঙ্ক) ব্যবহার উল্লেখযোগ্য।

জীবনের শেষপর্বটি মেসফিল্ডের সুন্দর। প্রশান্ত বার্ধক্যে গৌরবান্বিত। কয়েক বছর আগে অক্সফোর্ডের কাছে বোরস হিলে একটি ব্যক্তিগত রঙ্গমঞ্চ গড়ে তুলেছেন তিনি, যেখানে নাটক অভিনয় ছাড়াও বৎসরান্তে কাব্যপাঠের একটি প্রতিযোগিতা অনুষ্ঠিত হয়।

সমালোচকরা তাঁকে বড় কবির আসনে বসান নি। রাজকবির চার-দেয়ালের নিষিদ্ধ বেড়ার বাইরে তাঁর প্রেরণা কাজ করতে পারে নি বলেই বোধহয় তিনি শুধু রাজকবিই। তবু মনে হয় আবাব

মেসফিন্ডীয় ধারা যেন ফিরে আসবে। সাদামাটা জীবন-প্রেমিক পাঠক যেন চাইছে পৃথিবীকে সহজ চোখে দেখতে, সহজ রঙের রসে ডুবিয়ে তাকে নতুন করে আবিষ্কার করতে। জাহাজ-নৌকো-নাবিক-মাঝিমাল্লার কোলাহলমুখর, উদ্দাম অ্যাডভেঞ্চারে তরঙ্গসঙ্কুল জীবনের রুক্ষ মাধুর্যের ছবিগুলি আবার যেন শব্দরংগ, জীবন-যুদ্ধে ক্ষত-বিক্ষত ক্লান্ত পাঠককে মাতাল করে তুলছে। মেসফিন্ডের জয় এখানেই।

ড্রইংরুমী নাটক : নোয়েল কাওয়ার্ড

রিলকে বলেছেন, “Fame is the sum of misunderstanding which gathers around a new name.”। কথাটি একেবারে মিথ্যানয়। নোয়েল কাওয়ার্ডের (১৮৯৯) নাটকে সমাজের তথাকথিত উঁচু মহলের কথা—তাদের শূন্যগর্ভ জীবন, হাশ্বকর ভণিতা, ভুরু কোঁচকানো আত্মপ্রসাদ, লুকিয়ে রাখা ব্যর্থতা, তাদের ধূমপান, সুরাসক্তি, নাইট ক্লাবের নাচ ও গান, সমুদ্রতীরে অবকাশ বিনোদিনী আন্তর্জাতিক প্রমোদ আবাস, বিলাস বহুল রেস্টোরা জীবন, চোখ-ধাঁধানো গাড়ী আর তাদের ‘Grand passion’। অনেক সময় মনে হয় ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষ পর্বের ও অসকার ওয়াইল্ডের ধারাটি যেন কাওয়ার্ড অনুসরণ কবেছেন—যাকে ‘decadence’ বা fin-de-siecle বলে। এ. সি. ওয়ার্ড কাওয়ার্ডের নাটককে ‘কক্টেল ড্রামা’ আখ্যা দিয়েছেন (কাওয়ার্ড নিজে নাম দিয়েছেন-‘ড্রইংরুম ড্রামা’)। অবশ্য তিনি শাণিত বাঙ্গের অস্ত্র দিয়ে কেটে কেটে দেখিয়েছেন সুখ-সন্ধানী সমাজের কদর্য উদ্দেশ্যহীনতা ; মায়া-আবরণ সরিয়ে দেখিয়েছেন চাকচিক্যের আড়ালে খড় মাটির তুচ্ছতা।

গঠন-পারিপাট্য ও আঙ্গিকের দিক থেকে বিচার কবলে কাওয়ার্ডকে মঞ্চ সকল নাট্যকার বলা অসঙ্গত হবে না। কিন্তু ইবসেন, ‘শ’ বা গলসওয়ার্ডির জগৎ থেকে এ নাটক অনেক দূরে। রঙ্গমঞ্চের কলা কৌশল তাঁর ভাল ভাবেই জানা ছিল ; নিজেও ভাল অভিনেতা ছিলেন। দৃশ্য স্থাপনা, প্রবেশ-প্রস্থান, বাদানুবাদের সংঘাত অর্থাৎ নাটকের ব্যবহারিক দিকটি তিনি ভালই বোঝেন। কিন্তু কোন আদর্শগত জীবন বোধ, সুনির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী বা ‘vision’ এর অভাব বড় বেশী স্পষ্ট। একটা অস্পষ্ট অসন্তোষ বা জীবন-বিরক্তি নিশ্চয়ই আছে ; ‘যাহা পাই তাহা চাইনা’র সুরটি কল্ল ধারায়

প্রবাহিত। তবু মনে হয় নাট্যকার যেন কানা গলিতে হাতড়ে বেড়াচ্ছেন, এলিয়টের কথায়, “We are rats in a blind aley।”

Play Parade এর প্রথম খণ্ডের ভূমিকায় কাওয়ার্ড বলেছেন, “I have been animated by no other motive than the desire to write, and, by doing so to earn my living”। ভাল কথা, কিন্তু শিল্পীর থাকবে না জ্বলন্ত বিবেক, আত্মবিশ্বাস, সুদূর প্রসারী কোন স্বপ্ন, সত্যের অব্বেষণ! মহৎ সাহিত্যের লক্ষণইতো তাই। নোয়েল কাওয়ার্ড আজ ইংরেজ নাট্যকারদের মধ্যে দ্বিতীয় সারিতে স্থান পেয়েছেন, এর বেশী বোধ হয় তাঁর প্রাপ্য নয়।

Cavalcade বোধহয় তাঁর শ্রেষ্ঠ নাটক। সুসম গঠন শৈলী, কিছু মহৎ ভাবনা। ইংলণ্ডের ইতিহাসের একটি বর্ণাঢ্য শোভাযাত্রার ছবি—দক্ষ, দ্রুত, প্রাণবন্ত তুলির টানে আঁকা। বিশাল রঙ্গমঞ্চে আড়ম্বর-জটিল পৃষ্ঠভূমি—টাইটানিক জাহাজ, ওয়াটারলুর রেলগাড়ী, পথ-ঘাট, রানী ভিক্টোরিয়ার শবযাত্রা, সৈন্যদলের মার্চ, ভীড়ের ঠেলাঠেলি—সব মিলিয়ে শব্দময়, জন সঙ্কুল পৃথিবীর সমুদ্র গর্জন। [বোম্বের পাখুরাজ কাপুব (‘দিওয়ার’) ও বাংলার উৎপল দত্তের (‘কল্লোল’) নাটকে এই শিল্প নৈপুণ্যের কিছুটা চেষ্টা দেখেছি]। সপ্তম দৃশ্যের দ্বিতীয় পর্বে রঙ্গমঞ্চে ছায়াছবির টেকনিক ব্যবহার করা হয়েছে। বিষয়বস্তুর দাবীতেই আনতে হয়েছে এই টেকনিক। এখানে আছে প্রবহমান সময় ও মানুষের চলমান মেলা। দৃশ্যটি বাক্যহীন, কিন্তু জাঁকজমকে ঝলমলে। নাট্যকারের নির্দেশ : Above the proscenium 1914 glows in light. It changes to 1915—16, 1917 and 1918. Meanwhile soldiers march uphill endlessly. Out of darkness into darkness……Below, the vision of them brightly dressed, energetic women appear in pools of light, singing stirring recruiting songs—“Sunday I walk out with a soldier…”।

তিনটি যুগের পরিবর্তনশীল মূল্যবোধের এমন সাড়স্বর পটবদল কদাচিৎ কোন একটি ইংরেজী নাটকে দেখা গেছে। বোধহয় সেক্সপীয়র আর 'মাইল স্টোনস' এ অনেকটা আছে। হাড়ির কাব্য নাটক 'ডাইগ্লামস' অবশ্য রঙ্গমঞ্চে উপস্থাপিত করা সহজ কাজ নয়। 'শ-এর 'ব্যাক টু মেথুসেলা'-কে একক সম্পূর্ণ নাটক বোধহয় বলা যায় না। কাণ্ডয়ার্ডের কৃতিত্ব তিনি ইংরেজ ইতিহাসের একটি যুগকে আড়াই ঘণ্টার নাটকীয় সংঘাতে রসসমৃদ্ধ ক'রে আমাদের সামনে হাজির করেছেন। তাই বোধহয় নাট্যমোদী জনসাধারণের কাছে *Cavalcade* এত জনপ্রিয় হতে পেরেছিল।

নাটকের পাত্রপাত্রী গ্রীক নাটকের মত নিষ্ঠুর নিয়তির হাতের পুতুলের মত। সেক্সপীয়রের নাটকের 'চরিত্রই ভাগ্য নির্ণায়ক' কথনটি এক্ষেত্রে অচল।

জেন, এলেন, ফানী. এডিথ, রবার্ট, এডওয়ার্ড, জো—এরা সব নিপুণ হাতে গড়া সফল চরিত্র-চিত্রণ। তাদের কথাবার্তা জীবনের তিক্ত, কটু ও মিষ্টি মশলার ভিয়েন-জিয়েনে স্বাদময়। নাটকের শেষে জাতীয় সঙ্গীত গাওয়া হবে, জাতীয় পতাকা উড়বে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ্য, ইংলণ্ডের সাধারণ নির্বাচনের দু সপ্তাহ আগে নাটকটির অভিনয় আরম্ভ হওয়ার ফলে গোড়াপন্থী দল বহু ভোটে জিতে ক্ষমতায় আসেন। আশ্চর্য নয়, প্রখ্যাত সমালোচকেরা এই নাটককে 'epic', 'The play of the century,' 'the picture of the generation !' ইত্যাদি আখ্যায় ভূষিত করেছেন।

নাটকের গানের ভূমিকা নগণ্য নয়। গীতিকাব্যের মাধুর্যের আবেদন লক্ষণীয়। *Twentieth Century Blues* শীর্ষক সমাপ্তি সঙ্গীতটি উল্লেখ করা যেতে পারে :

"Why is it that civilized humanity
Must make the world so wrong ?
In this hurly burly insanity
Your dreams cannot last long.

We have reached a headline—

The press headline—every sorrow,

Blues value is News value tomorrow.”

* * * *

Chaos and confusion,

In this strange illusion,

People seem to lose their way

What is there to strive for,

Love or keep alive for ?.....

Play Parade-এর প্রথম খণ্ডের জন্ম *Bitter-sweet, Post Mortem, The Vortex, Hay Fever, Design for Living, Private Lives* ও *Cavalcade*—এই সাতটি নাটক কাণ্ডার্ড নিজে নির্বাচিত করেন তাঁর শ্রেষ্ঠ নাটকের সঙ্কলনরূপে। *Bitter-Sweet* মিলনান্ত সঙ্গীত নাটকেব মত। ‘রোমান্স’, ‘প্যাশান’, ভিন্দেলে সফব, অভিজাত তরুণী সঙ্গীত শিক্ষকের সঙ্গে অভিসার। ‘কোবাসের’ যেন বাড়াবাড়ি।

Hay Fever অবশ্য সবচেয়ে জনপ্রিয় নাটক। বোহেমিয়ান শিল্পীর বাড়ী ; স্বামী ঔপন্যাসিক, স্ত্রী অভিনেত্রী। দুটি সন্তান। এদের কিছু অতিথি এল একদিন বেড়াতে। স্বামী, স্ত্রী, পুত্র, কন্যা বেছে নিলেন নিজের নিজের রোমান্সেব জুড়ি। ইন্ডিপাস কমপ্লেক্সের কথা আছে অনেক।

Post Mortem-এ আবার অল্প কথা। একজন ‘মৃত’ সৈনিক জীবন ফিরে পেয়ে খোঁজ নিতে এল প্রথম মহাযুদ্ধান্তে তার বন্ধুবান্ধব, আত্মীয়-স্বজন কেমন ঘর-সংসার করেছে। প্রেতাত্মা নায়ক জন যা দেখল তা হতাশা ব্যঞ্জক। খুঁজে বেড়াতে লাগল ‘a reason for survival’। কিন্তু সে আবিষ্কার করল ‘we are only passing the time.’। এই নাটক সম্বন্ধে কাণ্ডার্ড বলেছেন, ‘It opened a lot of windows in my soul.’। জন যুদ্ধকে বলছে

‘Crucifixion of millions’—‘there are so many men maimed for life and still existing, and so many women whose heart ache will never heal.’ এই বটু সত্য উচ্চারিত হ’য়েছে কবি পেরীর মুখে।

সামাজিক নাটক *The Vortex*-এও অভিজাত শ্রেণীর ফাঁকা, ফাঁপা জীবনের অর্থহীনতার কথা। নায়িকা ফ্লোবেল বয়স্ক, পরজীবী, সম্ভ্রান্তের মা। অল্প বয়স্ক যুবকেরা তার নাগর। নিকী তার মাকে একস্থানে হামলেটের মত অভিনয় ও বিক্ষোভে ফেটে পড়ে বলছে, ‘It is not your fault—it’s the fault of circumstances and civilization—civilization makes rottenness so much easier—We’re utterly rotten—both of us!’

বহুচারিতার ভালমন্দ নিয়ে অনেক তর্ক আছে *Design for Living* নাটকে। নাটকেব শেষ দৃশ্বে নায়িকা গিলদাকে দেখে তার এটো ও লিও নামে ভ্রজন পূর্ব প্রেমিকের কাছে শেষ জীবন কাটাতে ফিরে যাচ্ছে। স্বামী আবারেই ‘disgusting three-sided erotic hotch potch!’ বলে চিৎকার ক’বে উঠছে। প্রেমিক লিওর যুক্তি, ‘Why, good heavens! king Solomon had hundred wives and was thought very highly of. I can’t see why Gilda should not be allowed a couple of gentlemen friends.’ শ-এর ‘পপুনা গ্রুপ-ম্যারেজ’-এর থিয়েটারী বোধহয় এম কাছের ফিকে লাগবে। নাট্যকাব্য ভূমিকায় বলেছেন অনেকের কাছে হরত নাটকটি ‘Anti-social’ ও ‘Unpleasant’ মনে হবে। আরো বলেছেন, ‘They are like moths in a pool of light, unable to tolerate the lonely outer darkness, and equally unable to share the light without colliding constantly and bruising one another’s wings……I as author, however, prefer to

think that Gilda and Otto and Leo were laughing at themselves.”। আমবা পাঠকরা কিন্তু নাটক থেকে শুধু ‘unpleasantness’-ই পাই।

Private Lives নাটকে পাওয়া যাবে এক ঐক্যবদ্ধ দম্পতিকে—যারা কখনো ঘৃণা কখনো ভালবাসার টানাপোড়েনে পীড়িত। কিছুদিন পরে তাদের বিচ্ছেদ হল। অল্প নারী ও পুরুষ এল তাদের জীবনে। দ্বিতীয় মধ্যযামিনী যাপনার্থে তারা একই হোটেলে উঠেছে। বালকনিতে হঠাৎ দেখা। পালিয়ে তারা আবার ঘর বাঁধার চেষ্টা করে ব্যর্থ হল। দ্বিতীয় অঙ্কটি, বিশেষ করে, অশালীন দৃশ্যে ভরা। স্বামী-স্ত্রীর শয্যালীন ঘনিষ্ঠতা, বাসনা-উদ্বেল নখদন্ত ছলাকলা মঞ্চের বাইবেই থাকা ভাল। শেষ দৃশ্যে হিংস্র দৈহিক সংঘর্ষ, জিনিষপত্র গুটানো এক বীভৎস পরিবেশের সৃষ্টি করেছে।

নাট্যকার বলেছেন টোকিও থাকাকালীন এই নাটকের প্রেরণা পান তিনি। সাংঘাই সহরে বসে লেখেন তার ১৯৩০ খ্রীঃ সেপ্টেম্বরে প্রথম অভিনয় লগুনে। কাগজের অভিনয় বিশেষজ্ঞরা সমস্বরে বলে উঠলেন, ‘delightfully daring’। প্রথম খণ্ডের এই সাতটি নাটককে কাওয়ার্ড বলেছেন ‘most successfully experimental’ (১৯৩৪ খ্রীস্টাব্দ-এর কথা)। ব্যবসায়িক সাফল্য নিশ্চয়ই।

মঞ্চসাফল্যে উৎসাহিত হয়ে দ্বিতীয় ও তৃতীয় খণ্ড প্রকাশিত হ’ল। দ্বিতীয় খণ্ডে আছে *This Year of Grace, Words and Music, Conversation Piece* ও *Operette*। দুটি আরো নাটিকা পরে কলেবর বাড়ানোর জন্য সংযোজন করা হয় *Easy Virtue* ও *Fallen Angels*।

তৃতীয় খণ্ডে আছে আটটি নাটক যার মধ্যে উল্লেখ্য *The Young Idea, The Queen was in Parlour* ও *Sircocco*। এই তৃতীয় খণ্ডটি কাওয়ার্ডের মতে কয়েকটি দুর্বল নাটকের সম্মেলন।

প্রথম খণ্ডের *This Year of Grace*-এ প্রথম দৃশ্য টিউব রেলের

টিকিট ঘরের সামনে সঙ্গীতমগ্ন ‘কিউ’। মাঝে মাঝে টুকবো সংকেতময় কথাবার্তা, আবার গান। তারই মধ্যে একটি গল্পকে দানা বাঁধতে দেওয়া হ’য়েছে।

ছুটি বিবাহিত নারীব দাম্পত্য সুখের মাঝখানে হঠাৎ পূর্বপ্রণয়ীর উপস্থিতি (একই ব্যক্তি) আনল যে বিপর্যয় তাই নিয়ে *Fallen Angels* এর কাহিনী। ঈর্ষায় উন্মত্ত হয়ে উঠল তারা, বলে দিল স্বামীদের কাছে পূর্ব প্রণয় রহস্য। শেষে কিন্তু দেখি ইতালীয় প্রেমিকের বাহুজালে ছুটি নারী পুনঃসমর্পিত। ‘ড্রামা রিভিউ’, ‘টাইমস’ প্রভৃতি কাগজেরা নিন্দা করেছেন কুরুচিপূর্ণ বিষয়বস্তুকে— ‘amoral, disgusting, vulgar and an insult to British womanhood’।

অপরপক্ষে *Easy Virtue*’র বলিষ্ঠ শিল্পনৈপুণ্য প্রশংসনীয়। উচ্চমধ্যবিত্ত পরিবারের কয়েকটি স্মৃতিস্তম্ভ চিত্রিত। মিসেস তানকুবার চরিত্রটি মনে রাখার মত। নিটোল স্বয়ংসম্পূর্ণ প্লট। সম্বাদ ঝকঝকে, তীক্ষ্ণধাব। অবস্থা পিনোবোব নাটকের প্লটের অনুকরণে এ নাটকের কাঠামো তৈরী।

Play Parade-এর তৃতীয় খণ্ডের নাটকগুলি মনে হয় খুচরো কুড়িয়ে বাড়িয়ে ‘ওয়েস্ট পেপার বাস্কেট’ থেকে তুলে আনা নাটকের সংকলন। এরই মধ্যে *The Queen was in the Parlour* ও *The Young Idea* নাটক ছুটি উত্তরেছে নাটকীয় রস ও প্রয়োগ কুশলতার সমন্বয়ে। প্রথমোক্ত নাটকটিতে মেলোড্রামাই প্রধান। বৈপ্লবিক ঘটনার সঙ্গে প্যারীর প্রমোদউল্লাস ও নারীঘটিত চক্রান্তের সুষ্ঠু বুদ্ধি গ্রাহ্য যোগাযোগ ঘটেছে। নাদিয়া ও সাবিয়ান জীবন্ত চরিত্র। যদিও জেনারেল ক্রিস ও কেরিকে যেন খড় মাটি দিয়ে তৈরী মঞ্চসামগ্রী মনে হয়।

Sirocco’র পটভূমি উত্তর ইতালীর একটি ছোট সহরের ইংরেজ কলোনী। ইংগ-স্মাকসন মনোভাবকে ব্যঙ্গ করা হ’য়েছে। ই এ

ফরসটারের কথা মনে পড়ে, বিশেষ *A Passage to India*-ব আজিজ ও ফিলিপের মাঝখানে ছলজ্ঞ প্রাচীরের কথা।

নাট্যকারের প্রায় সব নাটকের যা কেন্দ্রীভূত সমস্যা *This Was a Man*-এও তাই। ব্যক্তির ও অবৈধ আকর্ষণ। টেকনিকের কারিগরী কৌশলের অভাব নেই, সৃষ্ট চরিত্রগুলি ঝলনয়, নাটকীয় সংঘাত আছে। নেই শুধু জীবনের মূল্যায়ন, সূক্ষ্ম, স্বাভাবিক স্বচ্ছ-দৃষ্টি, কোন 'vision'। সমাজের অভিজাত জীবনের বার্থতা, অনর্থকতা, উদ্দেশ্যহীনতা ও নীলব নাটকেও পাই। সেখানে কিন্তু আরো পাই—এসব থেকে উত্তরণের ইংগিতময় গভীর বেদনা বোধ। *This Was a Man*-এর জো বলছে এক বছরের নিরুদ্দেশ যাত্রা থেকে ফিরে এসে : 'Shallow nonentities doing the same things, saying the same things, thinking the same things. They are stale'।

কাণ্ডার্ডের নাটক সম্পর্কেও এই কথাই প্রযোজ্য। সেই একই মনো-পড়া বিকৃত বাসনাব নগ্ন কদর্যতা, যুক্তিহীন ব্যক্তির অবৈধ আকর্ষণ, অস্বাস্থ্যকর বিলাসমগ্নতা, স্নায়ুঘাতী শূন্য জীবনের অবসাদ-ক্ষিন্ন আত্মার পলায়ন-বৃত্তি। মোহমুক্তির সাধন-স্বপ্ন কৈ? মহৎ জীবনে উত্তরণের বেদনা কোথায়? হ্যামলেটের ধ্যান-লাবণ্য বা নোবা হেলমাবেব আলোক সন্ধান না থাক জিম্মী পোর্টার ('লুক ব্যাক ইন এ্যানগার') বা কোয়ালস্কি'ব ('এ স্ট্রীট কার নেমড ডিজার') মত প্রচণ্ড আবেগে বিক্ষোভ আন্দোলিত চরিত্রের দেখা পাব না মহৎ শিল্প কর্মে ?

উইলিয়ম সমারসেট মম

শিল্প-মানস আজ খণ্ডিত, দ্বিধাগ্রস্ত, বিকৃত। তাই সাহিত্যে বা শিল্পে আধুনিক যুগে যুগান্তকারী শ্রেষ্ঠ প্রতিভা বিরল অথবা শ্রেষ্ঠ প্রতিভা সর্বজনীন স্বীকৃতি পাচ্ছে না। তাই উইলিয়ম সমারসেট মমকে “A Great Minor” অর্থাৎ এক বিরাট খণ্ড প্রতিভা বলেই অভিহিত কবতে হবে, বিংশ শতাব্দীর ইংরেজী সাহিত্যে তাঁকে আমরা সর্বশেষ ‘Great Minor’ যদি বলি তাহলে হয়ত ভুল বলা হবে না। তিনি নিজেই বলেছেন, “আমি জানি আমার স্থান দ্বিতীয় সারির প্রথমে।” গুণীজনমূলভ বিনয় ও সমসাময়িক অবহেলা সত্ত্বেও মমকে Desmond Macarthy বলেছেন ইংরেজ মঁপাসা—মানব প্রেমের আলোকে উদ্ভাসিত, ভাষার সম্পদ সম্ভারে, সৃজনী শক্তির প্রাচুর্যে মহীয়ান। উপন্যাস, নাটক, ছোটগল্প, ভ্রমণকাহিনী ও চিন্তাশীল প্রবন্ধের অভ্যন্তরায় তিনি একালেব কষ্টিপাথবে চিহ্নিত হয়ে থাকবেন। মম প্রধানত উপন্যাসকার, তাই তাঁর উপন্যাস সম্পর্কে প্রথমে আলোচনা প্রয়োজন।

মমের উপন্যাসে তিনটি সমস্যা সংঘাত—বৈরাগ্য বনাম পাথিব ভোগলিপ্সা, একনিষ্ঠ প্রেম বনাম বহু-চাবী প্রেম, মানবজীবনের অর্থহীনতা বনাম বলিষ্ঠ জীবন-বোধ। কিন্তু সকল সমস্যার সমাধান, সকল লৌকিক ও ব্যক্তিগত দুশ্চিন্তার অবসান নিস্পৃহতায়। তাঁর গল্পে প্রেমের বিজয় অভিযান নেই। প্রেম তাঁর গল্পের পাত্র-পাত্রীকে সম্রাট করে না, সম্রাজ্ঞী কবে না। ব্যর্থ প্রেমের বিয়োগান্তিক কাঙাল রূপটিই চোখে পড়ে। প্রথমেই বলা ভাল তাঁর উপন্যাসগুলির বাঁধুনি সুষম বা সুগঠিত নয়। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার বিস্তৃত বর্ণনায় ভারাক্রান্ত, কিছুটা সামঞ্জস্যহীন, দুর্বল প্লট। তাঁর বলার ভঙ্গিটি কিন্তু অন্তরঙ্গ, ঘরোয়া, অলস। রচনাশৈলী প্রায়ই শিথিল, ঘন নিবদ্ধ নয়। চরিত্র চিত্রণে বালষ্ঠতার অভাব দেখা গেলেও গভীর অন্তর্দৃষ্টির

প্রথর আলোকে লিজা, কেরী, লারী, গংগা ও রোজী ভাস্বর। ডিকেন্সের মিকাবর, পিকউইক, বেকিসার্প, হাডির টেস্, হেঞ্চার্ড ও গল্‌স্‌ওয়ার্ডীর সোমসের পাশাপাশি এরা চিরদিন রাসিক মনে মানবিক আনন্দ বেদনার আলোড়ন তুলবে। মমের লিখন ভঙ্গিও নীবস। দৈনন্দিনতার ধূলায় রুক্ষ, গছময়তার শাবেশহীন। তাঁর বাণ্য বিশ্বাস নাটকীয়। কোন সূক্ষ্ম রচনাচাতুর্সে তাঁর বিশ্বাস নেই। তিনি *A Writer's Note Book*-এর একস্থানে লিখেছেন, যদি কেউ গল্প বলতে জানে, চরিত্র সৃষ্টি করতে পারে, ঘটনা ঘটতে পাবে, যদি কাকর সংবেগ ও আন্তরিকতা থাকে, তাহলে তার স্টাইলের কথা ভাবার প্রয়োজন নেই। কাহিনীকার মমের দৃষ্টি কিন্তু নিরপেক্ষ দর্শকের। তিনি জীবনের বিচিত্র লীলারঙ্গ অনাসক্তমনে লক্ষ্য কবে গেছেন, কখনও সচেতনভাবে বিচার করেননি। শিল্পীর আত্ম-সচেতন আত্মশয্যাকে তিনি পরিহাস করেছেন, ঘৃণা করেননি। মানব জীবনের ট্রাজেডী তাঁকে আঘাত দিয়েছে, হতাশ করেনি।

Liza of Lambeth স্বভাববাদী উপন্যাসের একটি পূর্ণাঙ্গ উদাহরণ। গতযুগের ঈস্টএণ্ড বস্তী জীবনের বাস্তব ছবি। তবে গিসিং বা মরিশনের মত আত্ম-সচেতন নয়। কারখানার শ্রমিক মেয়ের জীবন, মৃত্যু ঘটল তার নিজেরই কামনার বিক্ষুব্ধ তরঙ্গাঘাতে। একটি যন্ত্রণাময় বেদনা চৈতন্য লিজার মৃত্যু ও ব্যর্থতায় রক্তাক্ত হয়ে আত্মাদের মনকে পীড়িত করে। যাদও এই উপন্যাসের বাস্তব পটভূমি যেন বড় বোশ কঠোর ও পাশবিক।

The Razor's Edge মমের দার্শনিক মননশীলতায় সংপৃক্ত। মমের একটি বিশিষ্ট জীবন বোধ, একটি দৃষ্টিকোণ দিয়ে দেখা জীবন ও সর্বোপরি আত্ম-মগ্ন বৈরাগ্য সাধনে তাঁর স্থিতপ্রজ্ঞ বিশ্বাস উপন্যাসটিকে বুদ্ধিজীবী পাঠকের কাছে শ্রদ্ধেয় করেছে। লারী ভারতবর্ষে এসে দেখা করল ভারতীয় দার্শনিকদের সঙ্গে, সাধু-সন্তদের সান্নিধ্যে এল সে। ধীর নিশ্চিত একটি বৈরাগ্য চেতনা তার অবচেতন

মনকে অভিভূত করল। (তাঁর গল্প Ashenden এর পৃষ্ঠভূমিও ভারতবর্ষ)। কেরী সন্ধান পেল আত্ম-মুক্তির—ভোগে নয়, ত্যাগে।

প্রধানতঃ তিনটি আত্ম-কাহিনীমূলক উপন্যাসে মমকে খুঁজে পাওয়া যাবে ; যদিও শেষ পর্যন্ত হয়ত তিনি *Klaus Jones* বর্ণিত *The Enigmatic Maugham*ই থেকে যাবেন। এই তিনটি উপন্যাস হল— *Of Human Bondage*, *The Moon and Sixpence* এবং *Cakes and Ale*। তাঁর শ্রেষ্ঠ রচনা —*Of Human Bondage*—Towne যাকে বলেছেন, “One of the classics of our time, monumental novel. A deep, rich penetrating book packed with beauty. উপন্যাসের নায়ক ফিলিপ কেবী নিঃসঙ্গ, পবিত্র্যুক্ত, একক। ফিলিপের জীবন ও প্রেমকে ছাপিয়ে শুধু জেগে থাকে তার অনন্যসাধারণ একাকীত্বের ট্র্যাঙ্কেডী। আপাত দৃষ্টিতে গল্পের মূল সুবটি বিষয় জীবন-বিরক্তি মনে হয়। কেরী একজায়গায় বলছে, “জীবন অর্থহীন। সে জন্মগ্রহণ করল কিনা, সে বেঁচে রইল, কি বইল না তাতে কিছুই আসে যায় না। জীবন তুচ্ছ, মৃত্যুও পবিগামহীন।” হতাশার ভগ্নস্বরূপে কেরী যেন জীর্ণপক্ষ জটাসু। ফিলিপ কিশোর ও যুবক মমেরই প্রতীবিশ্ব। তিনি নিচ্ছে বলেছেন, ‘এই বই আত্মজীবনী না হলেও আত্মকাহিনীমূলক, তবে ব্যক্তিগত জীবনের পর্বেধি পেরিয়ে এ রচনা প্রসারিত হল যুগজীবনের মহাকাব্য রূপে।’ মম আবো বলেছেন যে তাব প্রথম জীবনের বিরক্তি ও হতাশা কেরীর প্রথম জীবনে তিনি রূপায়িত করেছেন। তা বলে এ বইটিকে নিবাশাবাদের স্লোগান বলা অশ্রায়। *Beverley Nicols*-এর *Are They Same at Home?* বইএর এটাই প্রতিপাত্ত বিষয়। যেমন *Antigone*, *Hamlet* বা *Anna Karenina*-কে একথা বলা যাবে না। কারণ শিল্পে কুৎসিত, হিংস্র ও অমানবিক জীবন বোধকেই শুধু নৈরাশ্র্যবোধের জনক বলা যায়। অসহ্য দীর্ঘ একাকীত্ব ও জীবন যন্ত্রণা থাকা সত্ত্বেও বইটি জীবনকে

নিরর্থক ও অসার শারীরিক উপস্থিতিক্রমে প্রমাণিত করে না।
নায়কের বেদনাময় অনিশ্চয়তা থেকে এক নিটোল মানসিক পরিণতি
ও আধ্যাত্মিক স্বতন্ত্রতায় উত্তরণের মধ্যেই আমরা মমের একটি সুস্থ
জীবন দর্শনকে খুঁজে পাই। অবশ্য ফিলিপেব (নমেব?) অতি
উৎসাহী আবিষ্কার—‘জীবনের কোন অর্থই ১। না’-কে কঠোর
অস্তিত্ববাদী মনোভাব বলে মনে হতে পারে। কিন্তু ফিলিপেব এই
মোহভঙ্গই তাকে কি এগিয়ে নিয়ে আসেনি জীবনে সঙ্গে এক স্থায়ী
বোঝাপড়া?

The Moon and Sixpence-এ পাই নমেব সেই যত্নে লালিত
বিশ্বাস—সেই অর্ধ-সত্য-যা—তঁাব প্রায় সব উপল্লাস ও নাটকে বিধৃত
—(leitmotiv)—অর্থাৎ মানব চরিত্র তুর্ভেদ্য, মানব মন চিব রহস্যময়।
ফরাসী তাত্ত্বিক শিল্পী পল গঁগার বিচিত্র জীবনই এই উপল্লাস বচনায়
মমকে প্রেরিত করে, তবু মমের জীবনই এতে বহুলাংশে প্রতিকলিত
দেখি। আশ্চর্য নয়, গঁগার বিধবা স্ত্রী উপল্লাসটি পড়ে বলেছিলেন
যে ঈকল্যাণ্ড ও তাঁব স্বামীর মধ্যে ও তাঁব নিজের ও ঈমতী
ঈকল্যাণ্ডের মধ্যে তিনি কোন মিল খুঁজে পাননি। *Of Human
Bondage*-এর মত এখানেও খুঁজে পাই নমেব মত একজনকে যে
অন্ধ্যায় জীবন-যন্ত্রনা-ভোগ ও অর্থহীন নিষ্ঠুরতার প্রতি তীব্র
সংবেদনশীল।^১ *South Seas*-এর শাস্ত্র পরিবেশে পাখিব
হাফাকারের উর্ধ্ব আত্মার যেখানে পরিপূর্ণতাবোধ জ'গে শিল্পী
সেখানেই খুঁজে পেল তার বাঞ্ছিত পরিণতি। *Of Human
Bondage* যেমন মমের নিঃসঙ্গ যৌবনের বেদনাব ইতিহাস সাফল্যের
স্বচ্ছল অবসরে লেখা (সে অবসব অশান্তিময় মানসিকতায় পরিপূর্ণ

^১ মনে পড়ে *The Times* এর সমালোচক *Of Human Bondage*-এর
সমালোচনা কবতে গিয়ে মম সম্বন্ধে একস্থানে বলেছেন, “Like so many
young men he was so busy yearning for the moon that he
never saw the sixpence at his feet.”)

হলেও), *Cakes and Ale* তেমনি একটি সুদীর্ঘ ব্যর্থ প্রেমের কাহিনী সুখময় বিয়োগান্ত চেতনায় অল্পভূতি-উজ্জ্বল। রোজীর (গ্যান) সঙ্গে লেখকের রমণীয় রোমান্সটির অপমৃত্যু সম্বন্ধে উপন্যাসের মূল সুরে কিন্তু হৃদয়ভঙ্গের কোন বিষন্ন ঝংকার মনকে অবশ করে না।^১ মমের *Notebooks*-এর একস্থানে পাই ‘....My reminiscences of a famous novelist, living at Whitstable with a common wife very unfaithful to him. While married to her he writes his great books. Later he marries his secretary, who cossets him and makes him into a great figure’, *Cakes and Ale*-এর উৎস সন্ধানে এই মনুষ্য কাজে লাগবে। বাস্তব জীবনের গ্যান (রোজী) সম্বন্ধে মমের উপন্যাসের ভূমিকার আর একটি মনুষ্য লক্ষ্যণীয়, ‘She is the most enjoying heroine I have ever created....she could never have recognised herself in my novel, since by the figure I wrote it she was dead.’ কৌতুকে কোমল হলেও কাহিনীটি প্রাণঘাতী গ্লেশে শাপিত। ড্রিফল্ড, এ্যালরয় ও রোজী মমের জীবনের তিনটি প্রতীক। ক্ষয়বোগে আক্রান্ত, জীবনের প্রথমার্শে দারিদ্র্য-পীড়িত, নারী বিদ্বেষী, নোবেল প্রাইজ বঞ্চিত জনতা-বিমুখ মম ব্যক্তিগত জীবনে ছিলেন প্রচার-বিবোধী, অল্প-ভাষী, প্রশান্ত; মানুষকে দূর থেকে ভালোবাসতেন, কিন্তু ছোট ছোট লাভের আশায়, কাজে লাগানোর স্বার্থে সর্বশ্রেণীর মানুষকে খোশামোদ করে বশ করতে চাইতেন না মম। অনাসক্ত বৈরাগ্য জীবন জগৎকে বিচার করার আধ্যাত্মিক দৃষ্টিভঙ্গি ফলেই মমেব বক্তব্যকে নির্ভরযোগ্য সত্যবাহী বলে মনে হয়। যেমন শেক্সপীয়র ও টলস্টয় (*War and Peace* মমের সবচেয়ে প্রিয় বই।) কিন্তু

^১ ‘A pleasure is no less a pleasure because it does not last long’—মম বলেছেন।

ভাবলে আশ্চর্য লাগে সমসাময়িক কালের উঁচু-ভুরু সাহিত্য সমালোচকরা মমকে সমালোচনা না করে কেন অবহেলা করলেন। বত্রিশ বছর আগে Royal Society of Literature-এর সভায় একটি পাণ্ডিত্যপূর্ণ নিবন্ধ পাঠ করার সময় St. John Ervine বলেছিলেন, “Earnest youths from Oxford and Cambridge, when they write assessments of modern literature, seldom deign to mention Mr. Maugham”. প্রগতিশীল তদানীন্তন বুদ্ধিজীবীদের প্রিয় Paris Review সাপ্তাহিক ছাপলেন (১৯৫৯—১৯৫০)—হেমিংওয়ে, গুরুত্ব, জয়েস কেবী, ফার্সটার, এলিয়ট, মোরাভিয়া, ফকনার, ককটু এবং সর্বশেষে মমেব।

David Daiches (*The Novel and the Modern World*), G.A. Esliis (*Twilight on Parnassus*) V.S. Pritchett (*The Living Novel*), Gerald Bullett (*Modern English Fiction*)—এমন কি Summary of Omissions নামক সর্বশেষ পরিচ্ছেদেও—এই সব বুদ্ধিমান পাণ্ডিত্যদেব লেখা আধুনিক উপন্যাসকাবদের আলোচনায় সমারসেট মমের মত উপন্যাসিকের উল্লেখ নেই। Walter Myers এর *The Later Realism* এ মম সম্বন্ধে আধ লাইন ব্যয় করা হয়েছে এবং তাঁর Suggested Reading List-এ মমের কোন বইয়ের উল্লেখ নেই। Earnest Baker-এর বৃহৎ দশ খণ্ড The History of the English Novel-এ দুটি সংক্ষিপ্ত প্রসঙ্গে মমেব নাম পাওয়া যায়। Joseph Warren Beach তো তাঁর দীর্ঘ Twentieth Century Novel-এ মমের কোন উপন্যাসের নাম করেননি। কারণ, ‘he does not stand for any thing specially distinctive in the evolution of technique’. Allen-এব সাম্প্রতিক বিশ্লেষণে মমের মাত্র ‘Professional Writer’ রূপটিই তুলে ধরা হয়েছে। তাঁর ছয়শত

পৃষ্ঠার বই *Cavalcade of the English Novel*-এ Edward Wagenknecht শুধু মাত্র foot-note-এ এক স্থানে (এবং Appendix-এ) মন্তব্য করেছেন যে মমেব মধ্যে নেই কাব্যরস, গভীর দর্শন ও কল্পনারুত্তি এবং 'Like all materialists he finds no significance in life.' Charles Angoff-এর মত প্রাজ্ঞ সমালোচক *Of Human Bondage*-এ দেখলেন 'ঠাণ্ডা ঔদাস্য' ও গীতময় উচ্ছ্বাসের অভাব। John Brophy *Cakes and Ale*-এ একসঙ্গে কথার ছড়াছড়ি দেখেছেন শুধু। Harrison Smith *The Razor's Edge*-এ পেলেন 'স্থগিত ঔদ্ধত্য'। *The New Republic*-এ বইটির সমালোচনা করতে গিয়ে Malcolm Cowby বলেছেন, 'Maugham is quite unsuited by temperament to write a religious novel and, as a result, *The Razor's Edge* is the old Maugham cocktail with an ineffectual dash of holy water'. আবেগ বহু বিরুদ্ধ মতামত উল্লেখ করা যায়। কিন্তু তা অপ্রয়োজনীয় ও অবাস্তব হবে। মম তাঁকে লেখা প্রায় সকল চিঠিবই উত্তর দিতেন (তন্মধ্যে ডকটরবোটের জ্যাক থিসিসেব বিষয়বস্তু নিয়ে জাপান, জার্মানী, আমেরিকা, ভাবতবর্ষ থেকে ছাত্র-ছাত্রীদের কাছ থেকেই বেশি)। শুধু একটি চিঠির কোন সত্ত্বেও তিনি দিতে পাবেমনি। ১৯৫৩ সালে ডেভনসায়ার থেকে লেখা একটি পনের বছরের কিশোরাব চিঠিটি ছিল এইরূপ (যার মধ্যে তাঁর সমালোচকদের উত্তর ছিল) :

My dear Mr Maugham,

I have read nearly all your books and have liked them, but my daddy says I am only wasting my time because they are only a pot boiler and will be forgotten as soon as you are dead. Are you a pot boiler ?

Yours affectionately,

Rosemary.

কিন্তু তাঁর লেখার বহু গুণী বিশিষ্ট সমঝদারও আছেন যেমন—Auden, Swinnerton Dreiser, Isherwood, Desmond Macarthy, Mark Van Doren, Harold Nicolson, Gril Connolly প্রভৃতি। যদিও একথা অনস্বীকার্য যে ‘School of New Criticism’ যে ভাবে Joyce, proust, Faulkner, Kafka Camus, James-কে প্রথম সার্বিতে বসিয়েছে, তেমনি করেছে মমকে অবহেলা।

মমের ধর্মবিশ্বাস সম্বন্ধে কোন রহস্য নেই। ছোটবেলা থেকেই তিনি নিবীশ্বববাদী। *Of Humen Bondage*-এর ফিলিপের আধ্যাত্মিক তত্ত্বগুলির প্রতি আবস্থাস তাঁর নিজের। সাতাশ বছর বয়সে তাঁর Notebooks-এ মম লেখেন, “I am glad I don’t believe in God. When I look at the misery of the world and its bitterness, I think that no belief can be more ignoble.” ভারতীয় দর্শন ও সাধুসন্তদের প্রতি শ্রদ্ধা থাকা সত্ত্বেও মম কিন্তু ব্যক্তিগত মোক্ষলাভের সাধনাকে স্মার্তপন্থা বলেছেন এবং পরজন্মে তাঁর কোন বিশ্বাস ছিল না। কোনরকম অবহারিক আদর্শকে তিনি কোন দিন আমল দেননি। এগুলি তাঁর কাছে ছিল ভ্রমাত্মক ও ক্ষতিকারক আত্মপ্রবঞ্চনা। ইবসেনের নাটকের পাত্র Dr. Relling যেমন বলেছে “Don’t use that foreign word ‘ideals,’ we have a good native word, ‘lies’।” শ-এর মত মমও এ বিষয়ে একাত্মীয়।

যখন বৈজ্ঞানিক Huxley-এর এক ছোট ছেলে মারা যায় Charles Kingsley সান্ত্বনা দিয়ে এক চিঠিতে লিখলেন অমরত্বে তিনি যেন বিশ্বাস রাখেন। Huxley উত্তরে লিখলেন, “My business is to teach my aspirations to conform to the facts, not to try and make facts harmonise with my aspirations.” শোনা যায় Huxley-র এই কথাগুলি মমকে গভীরভাবে প্রভাবিত করে।

কিন্তু পরজন্ম, ঈশ্বর, আদর্শবাদ, ভালবাসা, দারিদ্র্য, ধর্ম (বিশেষ কবে খ্রীষ্টান ধর্ম) যুদ্ধ, নিঃস্বার্থপরতা, জীবন যন্ত্রণা নিয়ে বোমান্টিকতার বিরুদ্ধতা কবলেও মম শেষ পর্যন্ত আশাবাদীই ছিলেন। আগেই যেমন বলা হয়েছে ফিলিপ কেরী ব্রিটিশ মিউজিয়ামেব সামনে দাঁড়িয়ে হঠাৎ জীবনকে অর্থহীন মনে কবলেও জীবনের সঙ্গে সে একটা বোঝাপড়া কবে নিয়েছিল। *Of Human Bondage*-এব আরম্ভ যদিও মেঘ ও তুষাবে অনুজ্জল ধূসর প্রভাতে : *The day broke grey and dull. The clouds hung heavily and there was a rawness in the air that suggested snow.* কিন্তু লক্ষণীয় এই উপস্থাসেব শেষ ক'টি কথা ভালবাসার উষ্ণ স্পর্শে, খুশির হাসিতে, জীবনেব গতি ও সূর্য করোজ্জলে সম্ভাবনাময় : *He smiled and took her hand and pressed it... They stood for a moment at the balus trade and looked at Trafalgar Square. Cabs and omnibuses hurried to and fro, and crowds passed, hastening in every direction, and the sun was shining.*

ম'পাসা, দৌদে, গঁকুদ প্রভৃতি ফরাসী লেখকদেব প্রভাব মমেব রচনায় স্পষ্ট। তাব লেখায় একটি আন্তর্জাতিক পরিমণ্ডল দেখি সীমিত ভৌগোলিক পরিবেশের বাইবে—ইটালী, ফ্রান্স, দক্ষিণ উপকূল, আফ্রিকান দ্বীপ, চীন, জাপান ও ভারতবর্ষ। মানুষ ও অরণ্য, আকাশ ও সমুদ্র মিলেমিশে তাঁর জগৎকে করছে অপরাপ।

জানন্দের কথা, নাট্যকাররূপে মম স্বীকৃতি পেয়েছেন, অনেক সার্থক নাটকের স্রষ্টা তিনি। ১৯০৪ খ্রীস্টাব্দে মমের প্রথম নাটক

A Man of Honour অভিনীত হয়। ১৯০৮ খ্রীস্টাব্দে এক অভূত-পূর্ব ঘটনা, লণ্ডনের মধ্যে মমের চারখানি নাটকের একই সময় অভিনয়। ১৯৩০ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত মম অনেক সার্থক নাটকের স্রষ্টা। ১৯১৭ খ্রীস্টাব্দে *Our Betters*—নৈরাশ্রবাদী কৌতুকে উজ্জল।

ছঃসাহসী পরীক্ষা। একটি ছোট গল্প 'Rain' নামে নাট্যাকৃত হয়েছিল: ১৯২১ খ্রীস্টাব্দে। ১৯২২ খ্রীস্টাব্দে *East of Suez* লিখিত হয়। *The Letter* ও *The Constant Wife* (১৯২৭ খ্রীঃ) 'নেস্টোবেশন' যুগের কমেডি অভ মানাস' চণ্ডে লেখা, যাতে প্রেমের প্রয়োজনীয়তাকে প্রশ্ন করা হয়েছে। *The Inbred Winner* (১৯৩০), *The Sacred Flame* (১৯২৯) গুরু বিষয় নিয়ে লেখা 'serious plays'। বাকিগুলি social satire।

মমেন সব বচনার মধ্যেই নাটকীয়তা আছে, এ কথা তাঁর সমালোচকরা বলেছেন। যদিও নাট্যাভিনয়ে তিনি স্বভাববাদের পক্ষপাতী হ'লেও, কোন বিশেষ দলের মধ্যে তাঁকে বোধহয় ফেলা যাবে না। এব তত্ত্ব তাঁর বহুখ্যা প্রাপ্তিভাই দায়ী। এ সম্বন্ধে তিনি নিজেকে বলেছেন, "The foundation of living drama is actuality."।

Our Betters নাটকে মম পদবী-সন্ধানী ধনী মার্কিন ও সম্পদ-সন্ধানী পদবীদার ইংরেজকে শ্রবাস্বক, সামাজিক ব্যঙ্গনাট্যের মাধ্যমে চিত্রিত করেছেন। সমাজের অভিজাত প্রজাপতি মহিলা কুল ও উচ্চাশী-স্নেহচারী ধনীদেব হানাদেব হানাদেবের পাত্রপাত্রাকপে চিত্রিত করেছেন।

১৯২১ খ্রীস্টাব্দে *The Circle*-এর (১৯২১) ঘটনা মুখবোচক। লেডী কিটি, যিনি ত্রিশ বছর পূর্বে লর্ড পটিয়াস-এর সঙ্গে পালিয়ে গিয়েছিলেন, আবার তাঁর সঙ্গে ফিরে এলেন ইংলণ্ডে। উদ্দেশ্য তাঁর পুত্র আর্নল্ডের সঙ্গে দেখা করা। তাদের গৃহ অবস্থানের সুযোগে লেডী ইলিজাবেথ, আর্নল্ডের স্ত্রী, এডওয়ার্ড লার্টেনের সঙ্গে পালিয়ে যাবে। অর্থাৎ পারবারিক ইতিহাস সময় পাল্টে আবার ফিরে আসবে। শেষ দৃশ্যে টেডি ও ইলিজাবেথের সংলাপ মানব মনের হৃদয়াবেগ-সমৃদ্ধ মনস্তত্ত্বের বিচিত্র আলনার ছবি :

Teddie—But I wasn't offering you happiness. I don't think

my sort of life tends to happiness. I'm jealous. I'm not a very easy man to get on with. I'm often out of temper and irritable. I should be fed to the teeth with you sometimes, and so would you be with me. I dare say we'd fight like cat and dog—[she turns to face him] and sometimes we'd hate each other. Often you'd be wretched and bored stiff and lonely, and often you'd be frightfully homesick, and you would regret all you'd lost. Stupid women would be rude to you because we'd run away together. And some of them would cut you. I don't offer you peace and quietness. I offer you unrest and anxiety. I don't offer you happiness ; I offer you love. Elizabeth [stretching her arms] you hateful creature. I absolutely adore you.

The Constant Wife (১৯২৬) একটি প্লেবায়ক কমেডি অভ ম্যানাস' জাতীয় নাটক। সুন্দরী কনস্টান্স পনের বছর বিবাহিত জীবন যাপন করছেন স্বামী জন মিডল্টনের সঙ্গে। মিডল্টন লণ্ডনের খ্যাতিমান সার্জন। ব্যক্তিগত জীবনে তিনি বহুচাণী। একথা অবশ্য কনস্টান্স জ্ঞাত আছেন যে, তাঁর স্বামী তাঁরই বিশেষ বন্ধু মেরীর সঙ্গে গোপন প্রেমে লিপ্ত। কিন্তু এ কথা তিনি স্বীকার করবেন না বা এ সম্বন্ধে কোন চর্চাকে আমল দেবেন না। বন্ধু বারবারার কাছ থেকে স্বাধীন ব্যবসার অনুরোধও তিনি গ্রহণ করলেন না। যাই হোক, একদিন তাঁর মানসিক বিদ্রোহ প্রচ্ছন্ন ভাবে প্রকাশ পেল যখন তাঁর এক পূর্বতন প্রেমিক বন্ধু বার্নার্ড কার্সাল, যে প্রাচ্য থেকে পনের বছর পবে ইংলণ্ডে ফিরে এল, তাকে বাড়ীতে স্থান দেওয়াতে। বার্নার্ড কথা দিল কনস্টান্সকে সে শুধু বন্ধুভাবেই তার সঙ্গে মিশবে, প্রেমিক রূপে নয়।

ইতিমধ্যে ব্যভিচারী স্বামী ফিবে এল, আলাপ করল তার স্ত্রীর মহৎ প্রেমিকের সঙ্গে। ওদিকে মেরীর স্বামী মর্টিমার সন্দিগ্ধ হ'য়ে উঠেছে। সন্দেহের কারণ তার বালিশের তলা থেকে পাওয়া জনের সিগারেট কেস। কিন্তু কনস্টান্স তাব স্বামীকে বাচাবাব জন্তু মিথ্যা কথা বলবে, যেন সে-ই কেসটা ওখানে ফেলে এসেছে। মর্টিমার অনুতপ্ত হ'য়ে স্ত্রীর জন্তু মুক্তোব মালা কিনতে দৌড়বে। কনস্টান্স তখন তাব স্বামীকে জানাবে এতদিন সে আসল ব্যাপারটা সবই জানত। জন তার শাস্তভাব দেখে আবো ঘাবড়ে গেল। বার্নার্ড এবার কনস্টান্সকে বিয়ের প্রস্তাব করল। কিন্তু কনস্টান্স জানাল যে যতক্ষণ তার স্বামী তার ভরণ পোষণ কববে, ততক্ষণ সে অণু কারুব দিকে মন দিতে পারছে না। তাছাড়া, দুঃখ করাব কিছু নেই, কারণ বিবাহেব প্রথম পাঁচ বছর তারা দাম্পত্য জীবন চরম উপভোগ কবেছে। তাবপর এক নিঃসঙ্গ মুহূর্তে কনস্টান্স বারবারাকে তার ব্যবসায়ে অংশীদার হতে সম্মতি জানাবে। বার্নার্ডের সঙ্গে ছয় সপ্তাহের জন্তু এবাব সে ঘুরে বেড়তে মনস্থ কববে। তাবপর, বার্নার্ড জাপান চলে গেলে, সে আবাব ফিবে আসবে ঘরে, স্বামীর কাছে। জন অগ্নিশর্মা। কিন্তু সে নিজে যে দোষে দোষী সেই দোষেব জন্তু তার স্ত্রীকে সে দোষারোপ করতে পারে না। কাজেই প্রতীক্ষা ছাড়া উপায় নেই।

Times (May 20, 1937) বলেছে, “Maugham has a story to tell—something both entertaining...true.”। আর একজন সমালোচক বলেছেন, “The play is a challenge to double standard of morality”। আমাদের কাছেও শেষ দৃষ্টির স্লেষটুকু শুধু মনোরঞ্জনই নয়, মনোবেদনারও কাবণ। নাট্য নির্মাণ চাতুর্যে মমের কৃতিত্ব এখানেই সুস্পষ্ট।

মোট কথা, বহু প্রশংসিত না হলেও মম সকলকে ভাবিয়ে তুলেছেন। যুমন্ত সত্তাকে স্পন্দিত ক'রে, ভূয়ো আদর্শবাদের নির্মোক

খসিয়ে, একটি দার্শনিক প্রশান্তির গভীর উপলব্ধি সত্যের স্বর্গসোপানে আমাদের চিন্তা, কল্পনা, অনুভূতি ও 'অন্তর্জীবনকে' তিনি উন্নীত করেছেন। এটাই তাঁর শিল্পীজীবনের মহৎ দান। তিনি যেমন বলেছেন, "Art, unless it leads to right action, is no more than the opium of Intelligentsia."

একানব্বই বছর পরে মমের অনস্বীকার্য উপস্থিতি পৃথিবী থেকে সরে গেল। কিন্তু তাঁব সৃষ্টি রেখে গেল জীবনে পূর্ণ থেকে পূর্ণতর হবার অনন্ত আশ্বাস, সমাপ্তিহীন সংকল্পের নির্ভীক ঘোষণা।

শেকস্পিয়ার, গোর্কী, স্ট্যানিস্লাভস্কি ও রুশী নাট্য-জগৎ

রুশী সাহিত্যের অন্যান্য শাখার মত নাট্য শাখাও গৌরবে ভাস্ব। আরম্ভে বলা যায়, ঊনবিংশ শতাব্দীর তুর্গেনিভ, ডস্টয়েভস্কি ও টলস্টয় উপন্যাসকার কপেই বিশ্ববন্দিত হয়েছেন। কিন্তু রাশিয়ার নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসেও এঁদের দান অবহেলার নয়। ইভান সার্গেই তুর্গেনিভ (১৮১৮-১৮৮৩) বারো কি তেরটি নাটক লিখেছেন, তন্মধ্যে ‘এ মান্থ ইন দ্য কান্ট্রি’ ও ‘দ্য লেডী ফ্রম দ্য প্রভিন্সেস’ উল্লেখ্য। তাঁর ‘ফাদার এ্যাণ্ড সন্স’ নাট্যীকৃত হ’য়েছে ‘ইউজিন বাজারভ’ নামে। ফেদার মিকেলভিচ ডস্টয়েভস্কি (১৮২১-১৮৮১) মৃত্যু দণ্ডে দণ্ডিত হয়ে জেলখানায় বসে অস্বাভাবিক মানসিকতার মধ্যে যে নাটক লেখেন তাব সম্বন্ধে তিনি বলেছেন, ‘I jokingly began a comedy’। এই নাটকে স্ট্যানিস্লাভস্কি কর্নেল বোস্তানভ-এর ভূমিকায় অবতীর্ণ হন। নাটকটির একটি নাম ‘দ্য ভিলেজ অভ স্ট্রিপানচিকোভো’ (১৮৫৯)। তাঁর বিখ্যাত উপন্যাসগুলি ‘ক্রাইম এ্যাণ্ড পানিসমেন্ট’, ‘দ্য ইডিয়ট’ ও ‘দ্য পজ্জেন্ড’—বিভিন্ন নামে নাট্যীকৃত হ’য়ে শুধু বিপ্লবোত্তর রাশিয়ায় নয়, পৃথিবীর অন্যান্য দেশেও অভিনীত হ’য়েছে। তাঁর আর একটি অসমাপ্ত উপন্যাস ‘দ্য ব্রাদার্স কারামাজভ’-এর নাট্যরূপ ‘প্যারী’, কপু কৃত, নিউয়র্কে মাফলোর সঙ্গে অভিনীত হয়। মস্কো আর্ট থিয়েটারও এগুলির সার্থক অভিনয় করে।

মস্কো আর্ট থিয়েটার লিও নিকলেভিচ টলস্টয়-এর (১৮২৮-১৯১০) ‘রেসারেজ্ঞন’-এরও সফল নাট্যরূপান্তর ক’রে অভিনয় কবেছে। আশ্চর্য লাগে ‘এ্যানা কারেনিনা’ ও ‘ওথার এ্যাণ্ড পীস’ মাত্র যথাক্রমে ১৯৩৭ ও ১৯৪১ এ সফল নাট্যরূপান্তরে মঞ্চস্থ হয়। পরে টলস্টয়ের অন্যান্য গল্পেরও মঞ্চাভিনয় হয়। ষাট বছর বয়সে অবশ্য টলস্টয়

নাট্যকারের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়েছিলেন। এ সম্বন্ধে তিনি নিজেকে বলেছেন সাহিত্যে তাঁর ছুটি শিল্পীরূপ—একটি চিত্র শিল্পীরূপে, আর একটি ভাস্কররূপে। ‘ঊ পাওয়ার অভ ডার্কনেস’ নাটকটি বার্নার্ড শকে এতই মুগ্ধ করে যে তিনি টলস্টয়কে একটি চিঠিতে শেষ দৃশ্য সম্বন্ধে লিখেছিলেন, “I remember nothing in the whole range of drama that fascinated me more.”। আর্ভার থিয়েটার লিব্রু দ্বারা প্যারীতে নাটকটি অভিনীত হলো ১৮৮৮ খ্রীস্টাব্দে। ফরাসী স্বভাববাদী জোলা রঙ্গালয়ে নাক চিৎকার ক’বে বলে উঠেছিলেন, “Do not strike out a single scene or a single word !” রুশা কৃষকদের হৃদশাব নগ্নছবি, তাই আশ্চর্য নয়, জারের সেন্সর নাটকটির অভিনয় নিষিদ্ধ করে।

‘ঊ হ্রুটস অভ কালচার’ কে শ’ বলেছেন, “The first of the ‘Heartbreak Houses’ and the most blighting.”। ‘ঊ ফাস্ট’ ডিস্টিলার’ (নগ্নপানের বিরুদ্ধে) ও ‘ঊ লিভিং কপ্‌স্’ আনো ছুটি অভিনবিত নাটক। তাঁর শেষ নাটক, মৃত্যুর পূর্বে লেখা, অসমাপ্ত “ঊ লাইট সাইনেথ ইন ডার্কনেস”। পঞ্চম অঙ্ক কখনো লেখা হয়নি, তবে উপসংহার সম্বন্ধে কিছু ধারণা পাওয়া যায় তার কিছু খুচরো ডায়েরি লেখাতে। শেষাংশটি ভয়ঙ্কর : রাজকুমারী নিকলাসকে গুলি ক’বে হত্যা করবে, কারণ তার ধর্ম-শিক্ষা তার ছেলের জীবনকে ধ্বংস করেছে। শ’ বলেছেন, “Tolstoi’s masterpiece is his *The Light Shines in Darkness*...The light still shone in the darkness, though the darkness comprehended it not”। বলা বাহুল্য, শ’য়ের শেষের কথাগুলি বাইবেল থেকে উদ্ধৃতি। একথা স্পষ্ট যে, ডম্‌য়েভস্কির গভীর মনোবিশ্লেষণ ও টলস্টয়ের সমাজতত্ত্ব ভবিষ্যৎ রাশিয়ান নাটকের ভিত্তিকে সৃষ্টি করেছে।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পর্বে, ১৮৯৮ খ্রীস্টাব্দে, ‘ঊ মস্কো আর্ট

থিয়েটার' যখন শুরু হ'ল, তখন থেকেই এক শিল্প ঐশ্বর্যমণ্ডিত শৈলী নতুন প্রেবণায় উদ্দীপ্ত হ'য়ে উঠল। এল শেকভের নাটক। গোর্কীর “লোয়ার ডেপ্‌থ্‌স্‌”। ১৮৯৭ খ্রীস্টাব্দেব ২১শে জুন মস্কোব স্নেভিক বাজারে আঠারো ঘণ্টা ধরে প্রথম আলাপ হ'য়েছিল দুজন রাশিয়ান নাট্যবিশাবদেব মধ্যে—একজন সার্গেই স্টানিস্লাভস্কি, অপবজন নেমিরোভিচ্-ডানচেনকো। এই আলাপই মস্কো আর্ট থিয়েটরকে বিংশ শতাব্দীর অত্যাধুনিক শ্রেষ্ঠ রঙ্গভূমিকূপে পরিগণিত করতে সাহায্য করেছিল। তাঁদের এই আলাপ সম্বন্ধে যে নোট রাখা হয় তাব একস্থানে লেখা আছে, “The artistic veto belongs to Stanislavski, the literary veto belongs to Nemirovich-Danchenko”। ডানচেনকো গোর্কী ও শেকভ-এর প্রতিভাকে নাট্যকাররূপে প্রথম স্বীকৃতি দেন।

এটন পাবলভিচ শেকভ (১৮৬০-১৯০৫) মোট আঠারোটি নাটক লেখেন। তাঁব ভাই লিখেছেন, খব ছোটবেলা থেকেই বাড়ীতে অভিনীত নাটকে শেকভ অভিনয় চর্চা অবস্তু করেন, ছোট বেলায় বড়দের নাটক দেখার জন্য বাড়ী পালিয়ে ভাল আসনের লোভে থিয়েটেবে গিয়ে ছুড়োছড়ি করতেন এবং স্বপ্নের নিচু ক্লাশে পড়ার সময়ই বড়দের জন্য গুরু বিষয় নিয়ে নাটক লিখেছেন। উনিশ বছর বয়সে মেডিক্যাল স্কুলে পড়ার সময় একটি প্রহসনে যে সব সম্পাদকবা নতুন লেখকদের লেখা ছাপেননা তাদের ব্যঙ্গ করেছেন। চিকিৎসাবিজ্ঞা তাঁর সাহিত্যিক জীবনে কি সফল দিবেছে প্রশ্ন কবায় তিনি উত্তরে বলেছিলেন, “ডাক্তারী পড়ে আমি মানুষের আত্মা বোগ আবে সহজে ধবতে পারি।” শেকভের সব নাটকের সংক্ষিপ্ত আলোচনা ছুঁসাধ্য কাজ। এখানে শুধু তাঁব শেষের তিনটি বহু-আলোচিত জনপ্রিয় নাটক সম্বন্ধে কয়েকটি মন্তব্য করা সম্ভব হবে। শেষ পর্বের এই তিনটি নাটকের সঙ্গে শেকভের পূর্বলিখিত অত্যাধুনিক নাটকের প্রভেদ শুধু আজিকে নয়,

জীবন বোধের বিবর্তনেও। পূর্ব লিখিত পূর্ণাঙ্গ নাটকে আছে অসহায় নৈরাশ্যের অন্ধকার, আশার ক্ষীণ আলোকও কোথাও নেই। ‘আঙ্কল্ ভাত্তা’ নাটকে এই প্রথম আভাসিত হ’ল অশ্রু জগতের অল্প একটু আশার ইঙ্গিত, সুখের, শান্তির। কিন্তু সেই সুখ সেই শান্তি মৃত্যুব ওপারে। অশ্রু ছুটি নাটক-‘দু থ্রি সিস্টার্স’ ও ‘চেরি অর্চার্ড’-এ এই পাখিব জীবনেই সুন্দরতর জীবনের সম্ভাবনার বলকানি শেকভ ভক্তদের উদ্দীপ্ত করতে পেরেছে। শেষ পর্বের এই নাটকগুলি সম্পর্কে স্ট্যানিস্লাভস্কি বলেছেন,

“The men and women of Chekhov no longer bathe in their own sorrow. They, like Chekhov himself, seek joy, laughter and courage. They want to live and not to die. They are active and surge to overcome the hard and unbearable impassess into which life has pushed them...”।

বিশ্ব নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসে ‘আঙ্কল্ ভাত্তা’র নায়ক এক বিতর্কিত চরিত্র। বহিরে’খায় মানুষটি গম্ভীর, ভারিাক। তার দাড়িটিও তার বাহ্যিক অবয়বকে গাম্ভীর্য দিয়েছে। অন্তরে অন্তরে মানুষটি কৈশোরিক সারল্যে প্রায় নির্বোধের মত। অনেক সময় সে এমন কাজ ক’রে ফেলে, এমন কথা বলে যে তাকে খুবই হাস্যাত্মক মনে হয়। জীবনে ভাত্তা সরল বিশ্বাসে এমন সব ভুল করেছে, যা কোন পরিণত বুদ্ধি মানুষের কাছে আশা করা যায় না। অথচ ভাত্তার মর্যাদাবোধ যে কোন মূল্যে বজায় রাখতে হবে। এক চতুর নিকট আত্মীয় তাকে আর্থিক দিক দিয়ে ভয়ঙ্কর ভাবে ঠকিয়েছে; ডোটার্ডের দ্বিতীয় পক্ষের স্ত্রীর প্রতি তার নিখুঁত দ্বিধাগ্রস্ত প্রেম, তবু বাইরে থাকবে তার মর্যাদার ব্যক্তিত্ব। নিজের বাড়ীতেও তার সম্মান নেই, সেখানে সবাই তাকে একটি সৎ মানুষ বিশেষ বলে মনে করে। মনে পড়ে ডন কুইসট চরিত্র। তবে এখানে কারুণ্যই প্রধান রস। এই নির্বন্ধু জগতে একমাত্র সান্ত্বনা সোনিয়া। সে

পরামর্শ দেয় জীবনে তার করণীয় কাজটুকু ভালভাবে ক'রে যেতে সং ও সুন্দর পথে। শেষ দৃশ্যে সবাই যখন চলে গেছে, নেপথ্যে যখন গীটারের কোমল মুহূর্তে ক্রন্দিত, তখন শোনা যাবে সোনিয়ার গলা :

“We must go on living....we shall work for othersand when our time comes we shall die without murmurs ...I have faith, uncle....we shall see all heaven lit with radiance....we shall rest !” এই নাটকটি সম্পর্কে শেকভ বলেছেন, “The whole meaning and drama of man is in internal and not in external phenomena.” ।

‘দ্য থ্রি সিস্টার্স’ নাটকেব তিনটি নায়িকা শেকভের ভাষায় each, separate entity” । প্লট অতি জটিল : তিনটি মেয়েই মস্কো যাবাব জন্ম উন্মুখ । ওল্গা কখনো বিবাহ করবে না । মাশা’র বিবাহ সুখের হয়নি । ইরিনা একটি দ্বন্দ্বযুদ্ধের পরিণতি হিসাবে বিবাহে প্রতারিত । তাদের ভাই আন্দ্রেব সঙ্গে বিবাহ হ’য়েছে এক দুশ্চরিত্রা ঋগডাটে স্ত্রীলোকের সঙ্গে । এই পরিপ্রেক্ষিতে আরো দুটি বিপ্লবী চরিত্র দৃশ্যমান । একজন কর্মবাব, বর্বব সোলিয়নি, অপবজন ডাক্তার চেবুটকিন, নীরব ব্যক্তিত্ব । মেয়েদের মাকে সে ভালবাসত, সে ভালবাসার প্রতিদান পাওয়া যায় নি । এখন সে সুবাসন্ত, সকল সংস্কারের বাহরে । তাই সকলকেই দেখা যায় নিঃসঙ্গ, বার্থ, ক্রন্দনরত বিচ্ছিন্ন আত্মরূপে । এই আধারে কোন মুক্তির আলো যে একেবারে দেখা যায় না তা নয় । মাশা’র স্বামী নীরস, কল্পনাবর্জিত মানব-জন্তু বিশেষ হ’লেও তার প্রেমিক লেঃ কর্ণেল ভেসিলিন ছল্ভ জগতের স্বপ্নের দূত, ভবিষ্যতের উজ্জল সম্ভাবনায় সে কল্পনা মুখর । সে একস্থানে বলছে, “The time is at hand, and avalanche is in motion, a mighty clearing storm is coming.....” । সে বলেছিল পঁচিশ বছরেই সমাজ বদলে যাবে । কিন্তু ষোল বছর পরেই এসে

পৌছেছিল বিপ্লবের ঝড়। ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দে ছোট মেয়ে ইরিনা বলছে, “A time will come when everyone will know what all this suffering is for……”। দ্বিতীয়া কণ্ঠাও বলবে : ……We are left alone to begin our life over again. We must live !” শেষে দেখি বড় বোন ওল্গা গভীর মমতায় ছুটি ছোট বোনের গলা জড়িয়ে বলবে : “Our sufferings will pass into joy for those who will live after us. … Oh, dear sisters, our life is not ended yet. We shall live ! … We shall know what we are living for, what we are suffering for. If we only knew—if we only knew।” নাটকটিকে যন্ত্রণাদায়ক ট্রাজিডি বলা ভুল হবে। এটি একটি মানব নহিমায় উজ্জ্বল বেদনাময় কমেডি। এই নাটকের মঞ্চাভিনয় যোগাতা সম্বন্ধে প্রখ্যাত অভিনেতা—নাট্যকার পিটার উসটিনভ সন্দেহ প্রকাশ করেছেন। তিনি বলেছেন দলগত অভিনয় ও শেকভ হাতে হাত মিলিয়ে চলতে পারে না। তিনি বলেছেন, বিশেষ রূপে ‘দু থি সিস্টার্স’ সম্বন্ধে : “The characters are all soloists who occasionally interrupt each other’s monologues but never listen to what anyone else is saying. They are deaf and blind to the world outside them—which is why they are funny and also why they are appalling.” তাই ‘দু থি সিস্টার্স’ ট্রাজিডিন অসবর্ণ আত্মীয়। শুধুই এক বেদনাদায়ক কমেডি।

‘দু চেবি অর্চার্ড’ নাটকের জন্ম শেকভের রোগ-কাতর শরীর ও লেখক ভাগ্যের দুর্ভাগ্যবোধের মানসিক অব্যবস্থিতচিত্ততায়। তিনি নিজে চিকিৎসক ছিলেন, তাই আসন্ন মৃত্যুর ছায়ায় বসে তিনি নিজের অজ্ঞাতেই বোধহয় তাঁর শ্রেষ্ঠ নাটকটি গভীর যন্ত্রণার মধ্যে, ধীরে ধীরে শেষ করেন। প্রধান চরিত্র মাদাম বানেভ্‌স্কি ও তার নিকরমা তাই গায়েভ অভিজাত সমাজের প্রতিভূ। ‘চেরি

অর্চার্ড' থেকে যে আয় হয় তার প্রায় সবটুকুই তারা বিলাস ও সৃষ্টির জন্য ব্যয় ক'রে ফেলে। তা'বা ক্রমশঃ ধ্বংসের দিকে এগিয়ে যাচ্ছে। কিন্তু তবুও তারা তাদের জমিদারী সম্পত্তিকে কোন সর্তেই গ্রীষ্মকালীন কলোনীতে পরিণত করবে না। ব্যবসায়ী লোপাটিন তাদের জমিদারীকে বাঁচাবার চেষ্টা ক'রে মাদাম দ্বারা স্থপিত হ'য়েছে। মাদামের শূণ্যগর্ভ অভিজাতের বাধাই তাকে সাধারণ ব্যবসায়ের সংভাবে টাকা খাটানোর পথে এগুতে দিচ্ছে না। তার প্রিয় চেবি অর্চার্ডকে সে যেকোন মূল্যে আঁকড়ে ধরে থাকবে। এই অপ্রয়োজনীয় সুন্দর বিলাস-জগৎ ক্ষয়িষ্ণু অভিজাত শ্রেণীর সার্বিক অবক্ষয়ের প্রতীক। কালের প্রতিহিংসার আওতায় চেবি অর্চার্ড একদিন হস্তান্তরিত হ'ল, নীলামে, অতীতের কৃতদাস বর্তমান ব্যবসায়ী লোপাটিনের হাতে। ধ্বংস হল অভিজাত্য, বিলাসের গজদস্তমিনার, তার বাসিন্দার। হালাবদ্ধ অবস্থায় মৃত্যুর প্রতীক্ষায় পড়ে বইল অতি বৃদ্ধ বাটিনার ফিবস্। চলে যাবার সময় কেউ তাকে মনে রাখল না। এই প্রাচীন প্রাসাদটি কিছুদিন পরেই যখন ভেঙে ফেলা হবে তখন অনেক অকেজো প্রাচীন সম্পদের সঙ্গে ফিবস্-এব হাড় ক'খানাও পাওয়া যাবে। সেও কি decadent সমাজের শেষ প্রতিনিধি? শেক্স এই দ্রুত অপস্রয়মান প্রয়োজনহীন ধনিক শ্রেণী কুক্ষিগত জগতের সৌন্দর্যের মৃত্যুতে দুঃখ প্রকাশ করলেও, এ কথা তিনি মেনে নিয়েছেন যে এ পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী, বৃহত্তর সার্থক জগৎ অবধাবিত। অমোঘ কালচক্রের অপ্রতিরোধ্য যুগান্তরকে তিনি অভিনন্দন জানিয়েছেন। তিনি নিজে নাটকটিকে সঠিক ব্যাখ্যা করতে পাবেন নি : "...not a tragedy, but a comedy, even in part a farce." আসলে নাটকে ট্রাজিক রস ও কমেডিক সুখ-সঙ্কেত দুইই আছে। 'চেরি অর্চার্ড'র সৌন্দর্য-লুপ্তির বেদনা ও নতুন যুগের মঙ্গল রাজ্যের উদ্বোধনের শঙ্কুধ্বনি মঞ্চ পরিবেশকে অপূর্ব ব্যঞ্জনায় রস সমৃদ্ধ

করবে। একদিকে মাদামের কাতর বিলাপ, “The heavenly angels have never left you. All white ! My sweet beautiful Cherry Orchard ! My life, my youth, my happiness, good bye ! good-bye !” অপরদিকে তরুণ ট্রফিমভের সতর্কবাণী : “Your orchard is a terrible thing……the old cherry trees seem to be dreaming of centuries gone by and to be tortured by fearful visions……from every cherry in the orchard, from every leaf, from every trunk there are human creatures looking at you. You can hear their voices……”. সে আরো বলবে, “All Russia is our orchard. The earth is great and beautiful—there are many beautiful places in it……Humanity is advancing toward the highest truth, the highest happiness…….” তাবপর, গীটারের বিষণ্ণ ঝংকাবের নেপথ্য বোম্বাস্টিকতায় আচ্ছন্ন, চন্দ্রালোকে প্রেম-মুগ্ধা কিশোরী মাদাম রানেভ্‌স্কির কণ্ঠা সপ্তদশী আনেষার দিকে চেয়ে ট্রফিমভ্‌ বলবে, “Forward ! ………I have a foreboding of happiness. Any a………I shall get there or I shall show others the way to get there”.

শেক্সপেয়ার চ্যারলি ব্রাউন পুঁতি ও তাঁর সাহিত্যিক জীবনের সিলভার জুবিলী উৎসব ছুটিই শেষবাবের মত যখন পালন করা হচ্ছিল তখন রোগ যন্ত্রণায় কাতর শেক্সপেয়ার ‘৩৭ চেরি অর্চার্ডে’র প্রথম অভিনয় মঞ্চে আর্ট থিয়েটারে দেখতে না গিয়ে পারলেন না। অভিনয় শেষে অভিনন্দন ও পুষ্প বৃষ্টির মুখরতায় তাঁর মৃত্যুবহু কাশির শব্দটি কেউ শুনতে পেল না, মঞ্চের ডানদিকে উইংস-এর পাশে পৃথিবীর অন্তিম শ্রেষ্ঠ মানব-দরদীর রক্তহীন শীর্ণ মুখটি স্রবিকের জন্ম প্রদীপ্ত হ’ল। সে দীপ্তি কি নতুন যুগের সুখ-স্বর্গের বিদ্যুৎ চমকের প্রতিফলন ?

সোভিয়েট নাট্যাশিল্পে মানব দরদী আর এক মহৎ শিল্পীর ভূমিকা তুচ্ছ নয়। স্টানিস্লাভস্কি বলেছেন, একদিন সঙ্কায় বারান্দায় বসে, অন্ধকারে ক্রিমিয়াব শিলের ছলছলানি শুনতে শুনতে গোর্কী (১৮৬৮-১৯৩৬) তাঁকে বলেছিলেন, তাঁর মনে সর্বহারা নিপ্পেষিত মানুষের এক কাহিনী নাট্যরূপান্তর প্রতীক্ষায় অস্থির হচ্ছে। শেকভ এই কথা শুনে উত্তেজিতভাবে লিখলেন, “Write ! Write ! Write !” গোর্কী লিখলেন দু বছরে দুটি নাটক—‘লোয়ার ডেপথ্‌স্’ ও ‘দু স্মাগ সিটিজেন।’ একটিতে বস্তি জীবনের নোংরা, নাবকীয় ছবি, অপরটিতে মধ্যবিত্ত জীবনের এক ঘেঁয়ে, নিস্তেজ, নিষ্কর্মা আলস্য ; দুটি জীবনের বিরুদ্ধেই বিদ্রোহ ঘোষণা কবলেন ম্যাক্সিম গোর্কী। মস্কো আর্ট থিয়েটারে প্রথমে অভিনীত হয় ‘দু স্মাগ সিটিজেন’, পরে ‘লোয়ার ডেপথ্‌স্।’ দুটি নাটক সম্বন্ধেই নানা বিপদের সম্ভাবনা ছিল। তাই দ্বিতীয় নাটকের মহড়ার সময় অথারোহী পুলিশ থিয়েটার পাড়াটি সংরক্ষিত ক’রে রেখেছিল। জারের সেন্সর বোর্ডের সভারা তৎকালীন সামাজিক অবস্থার বিরুদ্ধে বিদ্রোহাত্মক সমালোচনা নাটক থেকে বাদ দিতে বলেন।

গোর্কীর ‘লোয়ার ডেপথ্‌স্’ মস্কো আর্ট থিয়েটারে অভিনীত নাটক গুলির মধ্যে সবচেয়ে চাঞ্চল্য সৃষ্টিকারী নাটকরূপে নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসে চিহ্নিত হ’য়ে আছে। একটি ভয়ঙ্কর বিস্ফোরক পদার্থের মত, বজ্রপাতের সশব্দ বলকানিতে চাণ্ডিকের অন্ধকার আচ্ছাদিত আলোকিত হয়ে উঠল। সেই আলোয় সকলে স্তম্ভিত হ’য়ে দেখল, এতদিনের চেনা তথাকথিত সুন্দর, সমৃদ্ধ, সুসংস্কৃত সমাজই সব কিছু নয়, এর আড়ালে আছে এক পুণ্ডিগন্ধময় অন্ধকার পাতাল, সেখানে আছে মানুষ নামে পরিচিত এক ধরণের জীব, যারা ভাষায়, চিন্তায়, কাজে, জীবনধারণে শুধু দীনহীনই নয়, তারা অশ্লীল, পাশবিক। যাকে আমরা শিক্ষা, সভ্যতা, সংস্কৃতির আলো বলি তা

তারা পায়নি। তারা জানেনা উন্নততর জীবনযাপন কি। অসহায় নৈরাশ্র, অসহ দারিদ্র্য, বক্ষ্যা ভবিষ্যৎ, এই সব মানুষদের কি পক্ষিল অনীহায় ডুবিয়ে রেখেছে তারই জীবন্ত নাটকীয় বাস্তবতা। সুরা, নারী, কলহ, গালাগালি এগুলিই তাদের জীবনে একমাত্র অবলম্বন। যদিও বৃহত্তর অর্থে এর কোনটার জগ্গেই তারা দায়ী নয়।

শোনা যায় গোর্কী যখন মহড়ার দিন নাটকটি পরিচালক-মণ্ডলীর সামনে প্রথম পাঠ করেন, তখন, বিশেষ ক'রে লুকা যখন মৃত্যু-পথযাত্রী বুদ্ধা এ্যানাকে সাবুনা দিচ্ছে, গোর্কীকে কয়েকবার আদুল দিয়ে লুকিয়ে চোখেব জল মুছতে দেখা গেছে। গোর্কী অভিনেতা-অভিনেত্রীদের মস্তো শহরের খিত্রোভ বাজাবের সেই সব নোঁচের মহলের নরক দেখাতে নিয়ে যান, যেখানে স্টানিস্লাভস্কির বর্ণনামুসারে, কাঠেব তক্তার ওপর সারি সারি ক্লান্ত, খিন্ন জীবিত শবেব মেলা। গোর্কী যখন তাঁদের জানালেন যে তারাই হবে তাঁর নাটকের পাত্র-পাত্রী তখন অনেককে কেঁদে ফেলতে দেখা যায়। ঠিক হ'ল শেকভেব জ্রী বাবাঙ্গনা নাস্তাব ভূমিকায় অভিনয় করবেন; গোর্কী একজন পথচারীকে এনে মহিলার সঙ্গে কিছুক্ষণ রাত্রিবাসেব প্রস্তাব করেছিলেন যাতে মাদাম শেকভ এইসব শ্রেণীব মানুষের নিঃস্ব আত্মার সঙ্গে বাস্তব পরিচয় করতে পারেন। জানিনা, আর কোন সত্য-সন্ধানী দরদী শিল্পী তাঁব শিল্প-জগতেব পাত্র-পাত্রীর সঙ্গে এতটা একাত্ম হ'তে পেরেছেন কিনা।

যথাবীত সেন্সর কতৃপক্ষ শিল্পীর কঠরোধ করার চেষ্টা করলেন। পেপেলেব প্রশ্ন, ঈশ্বর আছেন কিনা। লুকার উত্তর: 'বিশ্বাস করলে আছেন। অবিশ্বাস করলে নেই।' মৃত্যুর মুখে এ্যানা যখন লুকাকে জিজ্ঞাসা কববে, মৃত্যুর ওপারেব জগৎটা কি, লুকার উত্তর: 'কিছুই না'। কিন্তু লুকাব উত্তরগুলি নাটক থেকে বাদ দিতে বাধ্য করা হ'লো। যাইহোক, কাহিনীর সারাৎসার মোটামুটি এই রকম: চোরাই মালের ব্যবসায়ী কসটিলায়ক মাটির তলায় 'সেলার'-এ

(ভাঁড়ার ঘবের মত ছোট ছোট কোঠা) বাস করার জন্ম সমাজ-বিতাড়িত একদল মানুষের কাছ থেকে ভাড়া নেয়। তার স্ত্রী ভাসিলিসাও পরপুরুষ লোভী। তাদের সঙ্গে বাস কবে ভাসিলার বোন নাটাসা। এখানে আছে ব্যারণ, যার বংশ পবিচয় জানা যায় না। নাস্ত্যা নাম্নী বোমান্স-পিয়াসী এক ভবঘুরে মেয়ে ব্যারণের দেখাশোনা করে। এর জন্ম অবশ্য তাকে অনেক গল্পনা সত্ত্ব করতে হয়। বিষণ্ণ-মুখ সাটিন নামে এক অভিনেতাও আছে এখানে, অতিরিক্ত মদ খেয়ে যার ফুসফুস দুটি নষ্ট হ'য়ে গেছে। আরো যারা এই পাতাল গুহায় বাস করে তারা হ'ল খসগা, চতুর পিঠে বিক্রেতা, বেকাব তালাচাৰি মেরামতকারী ক্রেস্চ ও তার মৃত্যু-পথযাত্রিনী স্ত্রী এ্যানা, ভাস্কা পেপেল নামে তরুণ চোব ও এই ধরণের আরো কত চরিত্র। এই স্বাসরোধকারী নবকের পঙ্কিল অন্ধকারে দেবদূতের মত এসে পৌঁছল লুকা নামে এক তাঁর্থযাত্রী, দয়ার বানী তার মুখে। আর একটি আবোগ্য মন্ত্র তার মুখে, মিথ্যা সান্ত্বনা, অসম্ভবের আশা। এই ছুর্দশার কারণ যে কোন রাজনৈতিক মতবাদ, মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা অথবা সামাজিক কোন অবাবস্থা হ'তে পারে একথা সে কখনো ভেবে দেখেনি। কিন্তু সে জানে সব মানুষই একই শ্রেণীভুক্ত—সৎ, অসৎ সব। তার এই ধারণার প্রমাণও সে পায় যখন দেখে এই পাতাল গুহাব বাসিন্দাদের সকলেরই কঠিন চামড়াব আড়ালে ভালবাসা, স্নেহ, যত্ন, সহানুভূতি-বুড়ুস্কু এক মনোজগৎ আছে, সেখানে স্বপ্নের গোপন আনাগোনা, ভালভাবে বাঁচার এক প্রচ্ছন্ন কামনা অসহায় বেদনায় অস্থির। অশুভের উৎস সন্ধান তার অজ্ঞাতেই তার সামনে ফুটে ওঠে : 'সকলেই দেখি কর্তা হ'তে চায় আর সকলেই দেখি সকলকে শাসিয়ে বেড়াচ্ছে। তবুওতো জীবনে কোন শৃঙ্খলা নেই, নেই কোন পরিচ্ছন্নতা।' এদের ছুর্দশা দূর করার জন্ম তার হাতে দুটি উপায়—দয়া, মায়া, স্নেহ, ভালবাসা ও মানবিকতার যাহু স্পর্শে এদেরও মনে

এই গুণগুলি জাগিয়ে তোলা। আর জীবন সম্বন্ধে চরম নৈরাশ্যে আক্রান্ত বেপরোয়া মানুষগুলির মনে ছরাশার এক মায়াজগৎ সৃষ্টি করা।^১ জীবনের প্রতি মুহূর্তে অসুখী, অভুক্ত, ভীত মরণোন্মুখ এ্যানার সামনে লুকা তুলে ধরে অথ এক জগতের ছবি—ভালবাসা ও প্রাচুর্যে সমৃদ্ধ। ফসফাস বোগে আক্রান্ত সাটিনকে সে বলে নেশাখোরদের জন্ম কোথাও এক চিকিৎসালয় আছে, সেখানে ভর্তি হ'লেই সে সেরে উঠবে। পেপেল জানায় তার বাবার সারা জীবন জেলখানায় কেটেছিল। পৈত্রিক সূত্রেই সে চৌর্যবৃত্তি পেয়েছে। এমন কি ছোটবেলাতেও তাকে লোকে 'চোর' বলে ডাকত। লুকা পেপেলকে পরামর্শ দেবে যে সে যেন ভাসিলিসার প্রতি অবৈধ মোহ থেকে মুক্ত হয় ও তার বোন নাটাসাকে বিয়ে কবে। একটা ভাল চাকরীর আশাও তার মনে সঞ্চার করা হয়। লুকার কথা শুনতে শুনতে সে ভাবে, "A woman must have a soul. We men are beasts—we must be taught."। ভাসিলিসা কিন্তু পেপেলের প্রতিশ্রুতি ভঙ্গের বেদনার ক্রুদ্ধ হ'য়ে উঠল। পেপেল তাকে তার দুই স্বামী ও পঙ্কিল জীবন থেকে মুক্তি দিতে অক্ষম, বরং সে নাটাসাকে নিয়ে অথ কোথায় চলে যেতে চায়। এটাই তার ক্ষোভের কাবণ। এক প্রচণ্ড ঝগড়ায় কসটিলিয়ফ নিহত হ'ল। নাটাসাকে পাঁচাতে গিয়ে পেপেল হত্যার ষড়যন্ত্রে অভিযুক্ত হ'ল। আশাভঙ্গের বেদনা সহ্য করতে না পেরে অভিনেতা আত্মহত্যা করবে। সাটিন পরস্পরকে ভালবাসা ও করুণার সার্থকতা সম্বন্ধে আগেই সন্দিহান ছিল, এখন নিশ্চিত হ'ল। লুকার দর্শন, আরোগ্য মন্ত্র, মানবিকতা ব্যর্থ হ'ল। তৃতীয় অঙ্কের হত্যার পর আর তাকে খুঁজে পাওয়া গেল না সেই নরকে। তার গমন গোকারী নৈরাশ্যবাদের প্রতীক অথবা পৃথিবীর সংশোধন এক

১। ইবসেনের 'জু ওয়াইল্ড ডাক' নাটকের ডঃ রেলিং-এর চিকিৎসাপত্র
স্বরূপী : 'Average man can not live without life-illusions.'

অসম্ভবের সাধনা? সে কি আবার কোন সুন্দর জগতের সন্ধানে ‘পালিয়ে গেল’? এই রহস্যময় পলায়ন বহু-বিতর্কিত বিষয়। কিন্তু নীচের মহলের গতানুগতিক ঘোলা জলের নিস্তরঙ্গতায় ঝড়ের দোলা লেগেছে। লুকা’র মন্তব্যার্থ হয়নি। তালা-চাবিওলাব কথায় তাইই প্রতিধ্বনি : The weakling and the one who is a parasite through his very weakness—they both need lies—lies are their support, their shield, their armour! But the man who is strong, who is free and does not have to suck his neighbour’s blood—he needs no lies! Truth is the religion of the free man. Each individual thinks that he is living for his own self, but in reality he lives for something better...

শেষ দৃশ্যের সেই স্বপ্নালোকে সকলে জড়ো হ’য়েছে মাটির তলার সেই ধূসর ছায়ায়। কে যেন বেম্‌ব্রাণ্ট-এর কোন ছবিব সঙ্গে এই দৃশ্যের তুলনা করেছেন। এই অন্ধকার থেকে ভেসে আসে সাটিন-এর ভূমিকায় স্ট্যানিস্লাভস্কির কণ্ঠস্বর (মস্কো আর্ট থিয়েটারে প্রথম অভিনয় রজনীতে)। সে লুকার অবর্তমানে তাব নিঃসঙ্গ বিরোধী মুখপাত্র, যে বলবে মিথ্যা স্তোক বাক্য দুর্বলের চিকিৎসা মাত্র,^২ মনোবলে বলীয়ান মানুষ, স্বাধীন, স্বয়ংনির্ভর, কখনো মিথ্যাব মোহে শোষণক দলের কাছে বলির শিকার হয় না। হ্যামলেটের মত মানুষের জয়গানে তাব হৃদয় মুগ্ধ : “Man is the truth...what a proud ring the word has Man! It is good to feel that you are a man. What do we work for? To fill our bellies? no! Man is higher than that! Man is higher than a full belly...Man is born to conceive a better man” তাই ‘লোয়ার ডেপথ্‌স্’ শুধু নাটক নয়, সুন্দর স্বাভাবিক জীবনের জ্ঞান মহাকবির আর্ত স্বপ্ন। মার্কিন

^২ ‘ডক্টর ফসটাস’ নাটকে মার্গো ইভিল এঞ্জেল-এর মাধ্যমে বলেছেন :... illusions, fruits of lunacy, that make man foolish that do trust them most.

নাট্যবিশারদ ক্যাবল লিউস বলেছেন “The Lower Depths, although the situations and characters are from a very mean life, is written in the form of a beautiful mosaic with a very high poetic aspiration of feeling, a yearning for a better life.” [*Method or Madness*, পৃ. ১২৪]

গোর্কীর নাট্যশৈলী শেকভ পন্থী। মঞ্চে প্রকাশবাদী প্রয়োগ-নৈপুণ্যের অভাবনীয় আড়ম্বর বিস্ময়কর বাস্তবতায় ঐশ্বর্যময়। মঞ্চভরা লোক, প্রত্যেকেই নিজ নিজ ভূমিকাভিনয়ে ব্যস্ত। ভুরুর কুঞ্জন, দাঁতের কাঠি, হাতের ভঙ্গি, পা-নাচানো ইঙ্গিত, চোখের চপলতা, অপ্রীল ভাষা—অভিব্যক্তির বহুরূপী বহুমুখিতা দর্শককে অভিভূত ক’রে রাখবে। দলগত অভিনয়ের এমন উদাহরণ ইতিপূর্বে আর দেখা যায়নি।

কিন্তু ‘লোয়ার ডেপথ্‌স্’—এর আশাবাদ ‘ঊ পাসিং অভ ঊ থার্ড ফ্লোর ব্যাক’ অথবা ‘ঊ সারভেন্ট ইন ঊ হাউস’ বা ‘ঊ মেসেঞ্জার ফ্রম মারস্’—এর তুলনায় ক্ষীণ। যাইহোক, বিপ্লবী গোর্কীকে গ্রেপ্তার করা হল অচিবেই। ষ্ট্রুবটস্কয় বেসিয়ান জেলের ৩৯ নং সেলে বসে তিনি ‘ঊ চিলড্রেন অভ ঊ সান’ নামক নাটকটি রচনা করেন। তাঁর ‘বাববারিয়ানস’ ও ‘এনিমিজ’ নাটকদ্বয় জারের রাশিয়ায় জনসমক্ষে অভিনীত হ’তে পারেনি। ‘ঊ লাস্ট ওয়ানস’ নাটকে ১৯০৫-এব বিপ্লবের আগে ও পরের পুলিশী অত্যাচারের ছবি আছে। আরো অনেক নাটক লিখেছেন গোর্কী ১৯১৭ খৃঃ বিপ্লবের পরে। ‘ঊ ওল্ড ম্যান’, ‘ঊ জাজ’, ‘স্লোভোভটেকভ ঊ ওয়ার্ক ম্যান’ ও কয়েকটি ত্রি-খণ্ড নাটক (Trilogy)। কিন্তু তাঁর ‘মাদার’ নামক জগৎবিখ্যাত উপন্যাসটির নাট্যরূপ ‘রিয়ালস্টিক থিয়েটার’ (খলোপকোভ) ও বার্লিনে (পিসকাটার) এবং অগ্ন্যাগ্নি থিয়েটেবে সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হ’য়েছে। আশ্চর্য নয় লেনিন তাঁর সম্বন্ধে বলেছিলেন:

“Unquestionably the most significant representative of proletarian art.”

বিপ্লবোত্তর যুগে আরো কয়েকজন নতুন শৈলী নিয়ে এগিয়ে এসেছেন সোভিয়েট মঞ্চকে সমৃদ্ধ করতে, তন্মধ্যে ভ্লাদিমির ভ্লাদিমিরোভিচ মায়াকোভ্‌স্কি (১৮৯৩—১৯০)-র নাম প্রথমেই স্মরণীয়। এঁদের নতুন আঙ্গিকের নাম ‘ফিউচারইজম্’—তঁারা অতীতের সবকিছু—অশ্রায়, অত্যাচার, শোষণ ইত্যাদি সব ভুলে নতুন সমাজ গঠনে, নতুন পরীক্ষা-নীরিক্ষার কাজে মন দিলেন। ভবিষ্যৎ মানুষই তাঁদের নাটকের নায়ক। কবিরূপেই মায়াকোভ্‌স্কি অধিক পরিচিত, আমাদের দেশে তাঁর বহু কবিতা অনূদিত হ’য়েছে। রেডস্কোয়ারের বিশাল প্রাঙ্গনে দীর্ঘদেহী কবির কণ্ঠে শ্রমিকরা মন্ত্রমুগ্ধ হ’য়ে তাঁর কবিতা শুনত : We, “the flood of a second deluge, shall wash the world like a bursting cloud !” এই বস্তুর তরঙ্গাঘাতে বিক্ষুব্ধ জীবনের ছবি ‘মিস্ত্রিবৃত্তে’ নাটকটি : “An Heroic, Epic and Satiric representation of our epoch”—অনেকটা নোয়া ও প্লাবনের গল্পের মত। নির্দেশনায় ছিলেন ছঃসাহসী মায়ারহোল্ড, শিল্প নির্দেশনায় মালোভিচ। দর্শকদের মধ্য থেকে যখন সাত জোড়া শ্রামক মঞ্চে ভেলভেটের পর্দা টেনে ফেলে চীৎকার ক’রে উঠবে, “...Above the dust of the old theatre, our slogan shines out in electric lights : “Everything Anew” !” তখন প্রেক্ষাগৃহের প্রতিটি রক্ত শিহরিত হ’য়ে উঠবে। ‘ঊ বেডবাগ’, ‘ঊ বাথ’ (মায়ার হোল্ড প্রযোজিত) নাটকদ্বয়ে আছে সেই একই উদ্বেজনা, ‘প্রতিশ্রুত জগতের’ স্বপ্ন। তাঁর আত্মহত্যার পর (নিষ্ফল প্রেমের নৈরাশ্রে !!) ‘মস্কো ইজ বানিং’ নাটকটি অভিনীত হয়।

মায়াকোভ্‌স্কির পরে যঁারা ভবিষ্যৎদর্শী আন্দোলনকে শক্তিশালী করেছেন তাঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য : লুনাচারস্কি (১৮৭৫-১৯৩৩),

ব্ল্যাকভ্ (১৮৯১-১৯৪০), ইভানভ্ (১৮৯৫-), কিরশন (১৯০২-), কাটেভ্ (১৮৯৭-), পোগোডিন (১৯০০-), নিকোলেভিচ্ টলস্টয় (১৮৮২-১৯৪৫)। সার্গেই আইজেনস্টাইন অবশ্য ফিল্ম জগতে যুগান্তর সৃষ্টিকারী আঙ্গিকের বহু-আলোচিত-শিল্পী, খ্রীসত্যজিৎ রায়ের বহু আঙ্গিকের পরীক্ষায় তাঁর প্রভাব লক্ষণীয়। মনে হয়, আইজেনস্টাইন যদি মঞ্চাভিনয়ের আঙ্গিকে মনোনিবেশ করতেন, তাহলে আজ হাল আমলের সোভিয়েট নাট্যকলা আরো বেশি শক্তিশালী হ'তে পারতো। হাল আমলের নাট্যশৈলীতে যাঁর অবদান বহু খ্যাত, তিনি বাঙালী নাট্যরসিক মহলে সুপরিচিত। তাঁর নাম কনস্টানটিন সার্গেই স্টানিস্লাভস্কি।

পাশ্চাত্য অভিনয় পদ্ধতির বিরুদ্ধে দু'টি সংস্থা আজ খ্যাতিলাভ করেছে : একটি স্টানিস্লাভস্কির স্বভাববাদী পদ্ধতি, অপরটি বেরটল্ট ব্রেস্ট্ পরিচালিত পূর্ব বালিনের 'এনসেম্বল' বা 'এপিক থিয়েটার'। স্টানিস্লাভস্কি 'মায়া বিভ্রান্তি'র ওপর জোর দিয়েছেন, অপরপক্ষে ব্রেস্ট্ বিচ্ছিন্নতার ওপর। স্টানিস্লাভস্কি যেন তাঁর দর্শকদের উদ্দেশ্যে বলছেন, "তোমরা ড্রইংরুমে বসে জীবন দর্শন করছ"।^৩ আর ব্রেস্ট্ যেন বলছেন, "তোমরা নাট্যশালায় বসে অভিনেতা, অভিনেত্রীদের দেখছ।" মূলতঃ উভয়ের মধ্যে প্রভেদ এইখানে।

কনস্টানটিন স্টানিস্লাভস্কি পৃথিবীতে এসেছিলেন ১৮৬৩ খ্রীস্টাব্দে এবং ১৯৩৮ খ্রীস্টাব্দে ইহলোক ত্যাগ করেছেন, কিন্তু নাট্যাভিনয়ের প্রয়োগ শিল্পে অথবা ছায়াচিত্রের বিভিন্ন পদ্ধতির পরীক্ষা-নিরীক্ষায় আজও তাঁর প্রভাব অগ্নান। আধুনিক কাব্যে যেমন এলিয়ট, আধুনিক শিল্পকলায় যেমন পিকাসো। তাঁর 'পদ্ধতি' আজও বহু নিন্দার রহস্যময়তায় চিহ্নিত। আমেরিকার ব্রডওয়ে

মহলে ও হলিউডে স্টানিস্লাভ্‌স্কির প্রভাব প্রথমে কিছুটা বিকৃত ভাবেই অনুসৃত হয়েছিল, যেমন জেমস ডিন বা মার্লন ব্র্যাণ্ডো নায়কের এমন এক আঁচড়ানো কামড়ানো বস্তু, নিউরোটিক ‘টাইপ’ প্রবর্তিত করলেন যা তদানীন্তন অভিনেতৃ জগতে আলোড়ন সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছিল। এই কি Stylisation বা রীতিবদ্ধতার বিরুদ্ধাচরণ? কিন্তু স্টানিস্লাভ্‌স্কি—আজিকের প্রথম কথা হলো শৃঙ্খলা ও একাগ্রতা। তিনি তাঁর শিষ্যদের বারংবার একটি বিষয় মনে রাখতে বলেছেন : অভিনয়কালে নিজের ডান হাতের ওপর গভীর মনোনিবেশ করতে বলেছেন প্রথমে। তিনি তাদের সেই হিন্দু সাধুব কাহিনীটি মনে রাখতে বলেছেন যিনি মানব মনকে একটি বানরের মনের সঙ্গে তুলনা করেছেন এবং মানব মনের সংযমকে সেই বানরের সঙ্গে, যে সজারু দ্বারা আহত হ’য়েছে। তাঁর ইচ্ছা ছিল মানুষ যেন তার অসংলগ্ন চিন্তাপ্রবাহের এলোমেলো স্রোতকে একবার দেখতে পেত। অভিনেতার, তিনি হৃৎকের সঙ্গে বলেছেন, ডান হাতের ওপর মনোনিবেশ করার মহড়া দেবার সময় চারিপাশের গোলমাল, অবচেতন মনের ছেঁড়া ছেঁড়া চিন্তা ইত্যাদিকে কিছুতেই ভুলতে পারে না।

স্টানিস্লাভ্‌স্কির নাট্য অভিধানে ছুটি শব্দের ব্যাখ্যা অনেকখানি স্থান জুড়ে আছে : ‘heroic tension’ অর্থাৎ শৌর্যময় অনিশ্চয় উৎকণ্ঠা। তাঁর নিজের ভাষায়, “However brief the particular feature of your part may be, it must in every section of your part be brought to the highest degree of heroic tension.” তাহ’লেই অভিনেতা গভীরভাবে অনুভূত আবেগকে দর্শকের মনে সঞ্চারিত করতে পারবে।^৪

মানসিক ‘ভারসাম্য’ স্টানিস্লাভ্‌স্কির আজিকের অগ্ন্যতম অঙ্গ।

^৪ *Stanislavsky on the Art of the Stage* : Tr. by David Magarshack, 1957, অষ্ট্রব্য।

মঞ্চে বা চিত্রে অল্প এক চরিত্রকে রূপায়িত করতে হলে শিল্পীর ব্যক্তিগত সমস্যাগুলিকে অভিনয়কালে সম্পূর্ণ ভুলে যেতে হবে। সৃজনী শিল্পের জগতে শিল্পীর বিদ্বিত মন একটি বড় রকমের বাধা। অপর চরিত্রের অন্তরাআয় প্রবেশ করে ভূমিকার ভাব কল্পনার মগ্ন চৈতন্যের সমুদ্রে অবগাহন একান্ত প্রয়োজন। ‘চাৰ্ম’ বা ‘যাছ’ নামে আর একটি কথা তাঁর নাট্য সাহিত্যে বহু উচ্চারিত শব্দ। তিনি বলেছেন, “What it amounts to is that their art possesses no special secret, but that they themselves are endowed with a nobility of mind which purifies the passions they depict on stage”. তিনি আরো বলেছেন, “By their heroic tension they have transformed every piece of their life on the stage into a clearcut and truthful embodiment of life as a whole”.^৫

একটা কথা মনে হয়, আভনেতার ‘মনের মহাৎ’ সম্বন্ধে যেন বাড়াবাড়ি রকম জোর দিয়েছেন স্টানিস্লাভস্কি। তাঁর নিজস্ব আঙ্গিকের ব্যাখ্যা অত্যন্ত চিন্তাকর্ষক হ’লেও, তাঁর নাট্যজগৎ যেন অবাস্তব, অসম্ভবের কল্পলোক। এ যেন Portrait of an Actor as a Noble man। অবশ্য স্টানিস্লাভস্কির পদ্ধতিকে (জন গ্যাসনার যার নাম দিয়েছেন স্টানিস্লাভস্কিজম) বাস্তবরূপ দেবার জন্য আমেরিকায় লী স্ট্রাসবের্গ ‘একটারস স্টুডিও’ খুলেছেন। তিনি স্টানিস্লাভস্কি ‘পদ্ধতি’র স্বপক্ষে বলেছেন। স্টানিস্লাভস্কি নিজে অবশ্য বলেছেন, “...My system has not yet shown any of its real results. Many learned to concentrate, but this only made them make all their old mistakes and made those mistakes display themselves more and more, perfected those mistakes, so to say.”

লী স্ট্রাসবের্গ আবার তাঁর স্বপক্ষে বলেছেন :

৫ Ibid

৬ *My Life in Art*, ড্রষ্টব্য।

“The method is no magic formula, no system of immediate enlightenment. It is, in fact, a discipline and a whole way of an actor's life.”^৭ অর্থাৎ তাঁর মতে এই আঙ্গিক শিক্ষণ (training) অভ্যাসের ওপর নির্ভরশীল, নিছক তত্ত্বমূলক আলোচনার বিষয় নয়। কোন ‘ফবম্বলা’ নয়, ‘ডিসিপ্লিন’। এই ‘এ্যাকটরস স্টুডিও’ থেকে যাঁরা স্টানিস্লাভস্কি পদ্ধতি শিক্ষণ গ্রহণ করে খ্যাতিমান হ’য়েছেন তাঁদের মধ্যে আছেন, স্যুসান স্ট্রাসবের্গ, মার্লিন ব্র্যাণ্ডো, জেন ফোণ্ডা ও গেবান্ডিল পেজ, এলিয়া কাজান, জুলি হারিস, এলিওলাক, মেবিলিন মনরো, রোড স্টেইগার, আলমুলক, ডেভিড ডে কেইগার, ডবথি ব্রমলি, ডেন হোলম এলিয়ট ও কেনেথ হেগ। স্টানিস্লাভস্কির স্ত্রী লিলিনার নামও এপ্রসঙ্গে উল্লেখ্য। শেক্সেভের নাটকে তাঁর অভিনয় অবিস্মরণীয় আবেগে অবিনশ্বর। তাঁর অভিনয় ভঙ্গি বিশ্লেষণ করার পর শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্রেব অভিনয় ভঙ্গির কথা মনে পড়ে।

এই প্রসঙ্গে হেবল্ড ক্রাবম্যান বলেছেন স্টানিস্লাভস্কি বাহ্য আঙ্গিকের সঙ্গে অন্তর সত্যের যোগাযোগ রক্ষা করার ওপরও বিশেষ জোর দিয়েছেন : I have never heard any one speak as long or as dogmatically on the importance of the voice and diction as did Stanislavsky to me on several occasions of our meeting in Paris and Moscow. As for posture physical department, correctness of carriage, discipline of manner : on these subjects Stanislavsky was almost fanatic.^৮ রবার্ট লুইস তাঁর *Method or Madness* নামক প্রবন্ধেও অনুরূপ মন্তব্য করেছেন।

রুশ নাট্য জগতে বৈপ্লবিক পরীক্ষা নিরীক্ষার যুগ যেন স্তিমিত হয়ে এসেছে। ‘স্টাটারিক্যাল থিয়েটর’ বোধহয় একমাত্র ব্যতিক্রম।

^৭ *Strasberg at the Actor's Studio*, ed. Robert Hethmon, 1967, দৃষ্টব্য।

^৮ *Lies Like Truth*, পৃ: ৯০, দৃষ্টব্য।

ভাক্তানগোভ, মায়ারহোল্ড এবং তাঁইরন্ড্‌ আজ মৃত। ওকল্‌পকভ্‌ নির্দেশনা থেকে প্রায় বিদায় নিয়েছেন। প্রাক্‌ যুদ্ধ যুগের যুদ্ধ আলেক্সি পোপোভ বোধহয় একমাত্র জীবিত বংশধর, যিনি ১৯৩৬ থেকে রেড আর্মি থিয়েটারের হাল ধরে আছেন। অবশ্য রাশিয়ান মধ্যে এখনও বয়স্ক অভিনেতা অভিনেত্রীদের আদর আছে। ‘মস্কো আর্ট থিয়েটারে’ কিম্বা ‘ম্যালী’-তে টুরচানি মোভা, ভ্লাদিমিরভ্‌স্কি, কন্স্কি গ্রিবভ্‌, জিলৎসভ, তারাসোভা প্রভৃতি প্রখ্যাত সে যুগের অভিনেতা, অভিনেত্রীরা টুর্গেনিভ, অস্ট্রভস্কি, সেক্সপীয়র, টলস্টয়, গোর্কী (লোয়ার ডেপথস্‌), সোলোকভ, মায়াকোভস্কি (ছ বেডবাগ্‌), জাঁ পল সার্জে (এডমাণ্ডকিন, ছ রেস্পেক্টফুল প্রসটিটুট), হাওয়ার্ড ভাস্ট, লিলিয়ান হেলমান ও আর্থার মিলার এর নাটকে অংশ গ্রহণ করে সেদিনও দর্শকদের মন্ত্রমুগ্ধ করে রাখতে সক্ষম ছিলেন। অপ্রাসঙ্গিক হলেও একটি মন্তব্য এখানে করব : রুশ নাট্যে ঘরোয়া ট্রাজিডি লেখা হয়ত সম্ভব, কিন্তু আজ সামাজিক ট্রাজিডি লেখা বোধহয় একেবারেই অসম্ভব। কারণ, সোভিয়েট সমাজে কোন ব্যক্তি বিশেষকে কোন শক্তিই আজ দমিয়ে রাখতে পারে না। আজ সেখানে হামলেট বা লিয়ারের আর্ত যন্ত্রণা সৃষ্টি হবার মত কোন পরিস্থিতি নেই। তাই ভিস্‌নেস্কির ‘এ্যান অপ্টিমিস্টিক ট্রাজিডি’তে দেখি সুখান্ত পরিণাম। এই প্রসঙ্গে স্টানিস্লাভস্কির আর একটি বক্তব্য উদ্ধৃত করে এই সংক্ষিপ্ত আলোচনা শেষ করব। কিভাবে অভিনেতার কল্পনাকে উত্তেজিত করা যায়, এই প্রশ্নের উত্তরে তিনি বলেছেন, “By relating the subject of the play and its separate moments to real life as it unfolds today before our eyes. Learn to see and hear, love life. Learn to bring it into art.”^৯ এই উপদেশ শুধু অভিনেতা নয়, নাট্যকার ও দর্শক, এমন কি নাট্য সমালোচকদের পক্ষেও মূল্যবান।

ফরাসী নবনাট্যকার : অ্যান্‌দ্রুই, ককত, সার্জ, জেনে ও কাহ্য

দেশের রাজনৈতিক ঘূর্ণাবর্তের মতই ফরাসী নাটকও ঝঞ্ঝা তাদিত পরিস্থিতির সম্মুখীন হ'য়েছে। এমন কি আগের যুগের —আঁতোয়াঁ'র বাস্তবতার জোয়ারকেও প্রতীকী ও নন্দনতাত্ত্বিক মেটাবলিংক ও রোস্তাঁ' নাটকের বিরোধিতাকে সহ্য করতে হ'য়েছে। মেটারলিংকের আঙ্গিক ও বিষয়বস্তু লেনোর্মী, পিবানদেল্লো ও আঁদ্রিভকে প্রভাবিত করেছিল। বোস্তাঁ'র নাটক 'সিরেনো দু বের্জ্‌বাখ্' করেছিল (১৮৯৭) রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে যুগান্তর সৃষ্টি। অর্থাৎ ধ্রুপদী ধারার আভিজাত্যের প্রভাব আধুনিক ফরাসী নাটক থেকে কোনদিন বিচ্ছিন্ন হয়নি। আধুনিক সমালোচকরা ফরাসী নাট্য সাহিত্যকে দুটি স্পষ্ট শাখায় বিভক্ত করেন : গুরু গম্ভীর নাটক ও হাস্যাত্মক নাটক। প্রথমোক্ত নাটক প্রধানতঃ নিরাশাবাদের পৃষ্ঠপোষক। দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকে সেই চিরন্তন ত্রিকোণ প্রেমের দ্বন্দ্ব। অতীতে যাদের কমিডি ও ট্রাজিডি বলা হত। আধুনিক কালে এই শ্রেণীর বিভাজন অচল হ'য়ে গেছে। জর্জ ফেদো এবং সাসা গিত্রী, লুইভের নেউল ও ড্যাকুই দেভালের নাটক পড়লেই একথার যথার্থ বোঝা যাবে। কিন্তু বিশিষ্ট ফরাসী নাটক এই 'স্থানীয়' কৌশল থেকে উদ্ধার পেয়েছে ও পরিবর্তে সন্ধান করেছে নানুশের প্রকৃতি, বিশ্বভুবনের সঙ্গে তার সম্পর্ক। পর্যায়ক্রমে 'ইমপ্রেশানিজম্', 'সুররিয়ালিজম্' ও 'একজিস্টেন্সিয়ালিজম্'-এর সংঘাতে ফরাসী নাট্যকারগণ গভীর আধ্যাত্মিকতা ও উদগ্র নাস্তিকতা ছুঁখী জোয়ারের শোতেই প্রবাহিত হয়েছেন। একদিকে পল ব্রুদেলের 'ডিভিসন অফ হুন' (১৯০৬), অপরদিকে লেনোর্মী-এর অবচেতন মন বিশ্লেষক 'টাইম ইজ এ সং' (১৯১৯)।

জঁ। জিরুদ্যু-এর (১৮৮২-১৯৪৪) নবনাট্য জাগৃতিতে অবদান

স্মরণীয়। ১৯৪৪ খ্রীস্টাব্দে আকস্মিক মৃত্যু সত্ত্বেও পৃথিবীর মধ্যে তাঁর প্রতিভার স্বাক্ষর আজও চিহ্নিত। ‘জ.ট্রোজান ওয়ার উইল নট টেক প্লেস’ (১৯৩৫), ‘ইলেকট্রা’, ‘প্যারিস ইমপ্রমপ্টু’ (১৯৩৭), ‘অনডাইন’ (১৯৩৯), ‘ডুয়েল অফ এ স্কেলস’ (ফ্রাই অনুদিত) এবং ‘গ্র্যামফিটিয়ন ৩৮’ ইত্যাদি নাটকে ঐতিহাসিক মুকুরে আধুনিক জীবন প্রতিবিস্তৃত হয়েছে।

ছই মহাযুদ্ধের মধ্যবর্তী সময়ে যুরোপীয় নাটক এমন মহীরুহের বিরাট লাভ করেছিল যার পাশে শুধু পিরানদেল্লো, ব্রেস্ট ও শ’ই নির্ধিকায় দাঁড়াতে পারে।

ভিগ্‌ত্যা সম্পর্কে শুধু নামোল্লেখই আমাদের সাস্থনা রইল। দোদে, জোলা, রৌলা, জিদ, এমে, সালাক্র, রোস্তফ, এমন কি ক্লদেল ও মোতার্ল ‘পোর্ট-রয়েল’কে বাদ দিয়ে জঁ আনুই’র কথা দিয়েই বিহঙ্গ অবলোকন আরম্ভ হোক।

জঁ আনুই ১৯১০ খ্রীস্টাব্দের ২৩শে জুন বর্বাদইস-এ জন্মগ্রহণ করেন। অল্প বয়সে প্যারীতে বিজ্ঞাপন ব্যবসায় যোগ দেন। উনিশ বছর বয়সেই কিছু নাটিকা লেখেন, যদিও তাদের মঞ্চস্থ করা সম্ভব হয়নি। ঐ সময়েই অভিনেত্রী ভালেঁতিকে বিবাহ করেন, যিনি রোগে অক্ষম হবার পূর্ব পর্যন্ত আনুই’র বহু নাটকে নায়িকার ভূমিকায় অভিনয় করতেন। একটু লাজুক ছিলেন বলে জীবন-সংগ্রামের তীব্রতা বেশি করে সহ্য করতে হয়েছিল। এক বন্ধুর বর্ণনা :

“Anouilh has a charming shyness of manner, and a low, quiet voice. He is thin and dark, he stops a little, and wears glasses that give him the air of a thoughtful undergraduate…….” ! অবশ্য আরো একজন বলেছেন, “Anouilh’s quietness is said to be deceptive, and his shyness can be a funy of self is to time.”

১ ‘থিয়েটার লিব্র’-এর প্রতিষ্ঠাতার পুত্র আন্দ্রে-পল-আতোয়ারাকেও (*The Enemy* খ্যাত) আমরা সম্বন্ধটিতে স্মরণ করি।

সে যাই হোক, ইংলণ্ডে অ্যান্থুইকে জনপ্রিয় করলেন স্মার লরেন্স অলিভিয়ার ও ভিভিয়েনলে যখন তাঁরা ‘ওল্ড ভিক’ এ ‘আন্তিগোনের’ সার্থক মঞ্চরূপ দিলেন। অবশ্য ফ্রাই-এর সহযোগিতায় ‘রিং রাউণ্ড দ্য মুন’ ছবির পরে অ্যান্থুই-এর প্রতি নাট্যানুরাগীদের কৌতুহল আরো বেশি আকৃষ্ট করল। যদিও তাঁর ‘আর্ভ গার্ড’ থেকে ধনী বলেভাঁতে যোগদান ইংলণ্ডেও নিন্দিত হয়েছিল। ‘আন্তিগোন’, ‘দ্য সাইক্ল অফ দ্য পিকক’, ‘পভাব বিতস’ প্রভৃতি নাটকের জন্য তাঁকে আমরা স্মরণ করি। ‘রিং রাউণ্ড দ্য মুন’-এব ইংরেজী রূপান্তরে ক্রিস্টোফার ফ্রাই অনেক গ্রহণ বর্জন করেছেন। ‘পভাব বিতস’ নাটকটি প্যারীকে দুটি দলে বিভক্ত করেছে : যারা অপছন্দ করে ও যারা ঘৃণা কবে। শুধু অপছন্দ কবা দক্ষিণপন্থীদের প্রতিক্রিয়া। ঘৃণা আসছে বামপন্থীদের কাছ থেকে। বলা বাহুল্য, উভয় দলই নাটক দেখতে ভীড় কবেছে। আন্তিগোনের চেয়েও অনেক বেশি গুরুত্বপূর্ণ বাজেনৈতিক ইস্তাহাব এই ‘বিতস’ নাটক। তিক্ততা, হিংসা ও নির্দয়তার কি ভয়ঙ্কর স্নায়ুঘাতী অভিজ্ঞতা! এইটি সূচত্ব আঙ্গিকে বচিত অ্যানোইর সবচেয়ে যন্ত্রণাদায়ক নাটক।

ম্যাক্সিম একজন উদ্ধত প্রকৃতির ধনী যুবক যাব পূর্বপুরুষদের অনেককে বিপ্লবী বিচাবসভা মৃত্যু দণ্ডাজ্ঞা দিয়েছে। এককিন সে এক ভোজসভায় তার ধনী বন্ধুদের নিমন্ত্রণ ক’বে এক নিচিত্র প্রস্তাব কবল। প্রত্যেক নিমন্ত্রিত ব্যক্তিকে একজন বিপ্লবী নেতার চরিত্র অভিনয় করতে হবে। আসলে এই ধনী মহলের উদ্দেশ্য হল সেদিনের সম্মানীয় অতিথি, কমিউনিষ্ট ডেপুটি বেতসকে অপমান ও ব্যঙ্গ জর্জরিত করা। বেতস একসময়ে ম্যাক্সিমের স্কুলে দরিদ্র বৃত্তিধারী ছাত্র ছিল। রোবেস্পীয়বে (যুগপৎ কুখ্যাত ও সুখ্যাত ঐতিহাসিক বৈপ্লবিক চরিত্র। কোলরিজ ও সাদীর নাটকে চিত্রিত) বেশে তার ‘প্রবেশ’ নাটকীয়তায় স্তম্ভিত করে। অত্যাশ্চর্য অতিথিরা স্বাভাবিক পোষাকে সজ্জিত। সরল ও ধূর্ততায় অজ্ঞ অষ্টাদশ শতকের

সুপরিচিত পোষাকে সজ্জিত। প্রথমে সে ব্যঙ্গের উচ্চরোলকে অভিজাত মহলের ‘সাংস্কৃতিক ঠাট্টা’ বলে উড়িয়ে দিয়ে নিজের লজ্জাকে ঢাকার চেষ্টা করল কিন্তু ধীরে ধীরে ব্যঙ্গের শর প্রাণঘাতী অসহ্য যন্ত্রণায় অস্থির করে তুলল। শৈশবেও ম্যাক্সিম স্তাকে এমনভাবে অত্যাচারে পীড়িত করেছে। এবার সাধারণ জনতাকে নিয়ে আরম্ভ হল নির্ভুব পরিহাস। আর তার প্রাণান্ত চেষ্টা কেমন ক’রে অভিজাত সাধারণতন্ত্র গড়ে তোলা যায়। তারপর ব্যঙ্গ থেকে তারা শারীরিক অত্যাচারে এগিয়ে এল। রোবেসপীয়বকে ফাঁসীর পূর্বে মুখে গুলি মারা হয়েছিল। বিতসেব মুখেও পিস্তলের ফাঁকা গুলি ছোঁড়া হল, যার ফলে সে তৎক্ষণাৎ জ্ঞান হারাবে। স্বপ্নে বিতস দেখবে তার ও রোবেসপীয়রের জীবনের সুব একই। দুজনেই শৈশবে ভালবাসা পায়নি, তাই নিজের মধ্যে যে গুণ নেই অপরের মধ্যে সেই গুণ দেখলে তাকে নিন্দা করবে। অপরকে খুশী না করতে পেরে বিতস তার জীবনকে আনন্দ পরিহাবের ব্রতে নিবেদিত করেছে। শেষ অঙ্কে সজ্জান বিতসকে পানবিভোর ক’রে তাকে ‘নাইট ক্লাবে’ যেতে হাতাহাতি করতে বাধ্য করা হবে। কিন্তু এই ষড়যন্ত্র ব্যর্থ হবে। চরম মানব-বিদ্বেষী আখ্যা থেকে বাঁচবার জন্ম অ্যানুই দুটি চরিত্রের সৃষ্টি করেছেন যাদের মধ্যে মানবতাবোধ লুপ্ত হয়নি। তাদের মধ্যে একজন শিক্ষক, অপর জন একটি মেয়ে যে বিতসকে পার্টি থেকে পালিয়ে যাবার জন্ম পরামর্শ দেবে। তার পরামর্শ গ্রহণ করে বিতস আবার দরজা থেকে ফিয়ে আসবে ও এক উন্মত্ত মুহূর্তে বলবে করুণার থেকে নির্দয় আর কিছু নেই। তাই মেয়েটিকে সে চিরকাল ঘৃণার সঙ্গে মনে রাখবে।

রাজনৈতিক দলিল হিসাবে নাটকটি সাধারণ স্তরের। মানবচরিত্র দর্শনরূপে বিকৃত আলেখ্য। তবে নাট্য গঠন পারিপাট্যে অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক। আর একটি দিক হল—আত্ম উন্মোচন। নাট্যকার কোন দলে? অধিকাংশ চরিত্র নির্ভুর পীড়নমুখী। বিতসই তাঁর

শত্রু। অ্যানুইয়ের সব নাটকেই আছে ঘৃণা, বিদ্বেষ। এই নাটকে আছে আত্ম-বিতৃষ্ণা। ইবসেনের শিল্পী মেজাজের ওপর আক্রমণ সম্বন্ধে ম্যাক্স বীয়ারবুম বলেছেন, “it is but another instance of his egoism that he has reserved his most vicious kick for himself.”। বোধহয় অ্যানুই সম্পর্কেও এই কথা প্রযোজ্য। মানবিকতার মর্যাদাবোধ সম্বন্ধে অ্যানুই-এর দৃষ্টিভঙ্গি বোধহয় নিম্ন উদ্ধৃত মন্তব্যটি পরিস্ফুট করতে পেরেছে :

In this loneliness, in the desert of a vanished God, in the privation and misery of the animal, the man indeed is great who continues to lift his head. Greatly alone.^২

‘৩ বিং বাউণ্ড ৩ মুন’ কে ‘a comedy of intrigue’ বলা হয়েছে ও যাকে মলিয়েব-এর ‘wit’ এব সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। তবে অ্যানুই’র কৌতুক বিষাদাচ্ছন্ন ব্যক্তি সুলভ। উদার, বলিষ্ঠ জীবন-বোধের অভাব, যেমন মলিয়েব, ব্যাবেল ও মারিভু ফেদো-এর নাটকে পাওয়া যায়। অ্যানুই সম্পর্কে সার্জ রেডিন-এব মন্তব্য কিছু কঠোর : Anouilh is the least suitable man in the world to write such a would-be gay artificial comedy as *L' Invitation an Chateau*^৩ whose bitterness, if it has any, ought to be light and fleeting- it leaves the spectator uneasy. Its smile is wry. It is an uncomfortable play.^৪

অবশ্য নাটক হিসাবে ‘আন্তিগোনের গঠনকৌশল প্রশংসনীয়। প্যারীর অনেকের ধারণা ক্রিয়নের দলের প্রতিই নাট্যকারের সহানুভূতি। যদিও রসজ্ঞ মহলের মতে অ্যানুই আন্তিগোনের পক্ষে। তবে কি যুদ্ধে যে কোন দলের জয়লাভের পক্ষেই নাটক-

২ L'. Alonette.

৩ নাটকের ফ্রাই কৃত ইংরেজী রূপান্তরের নাম “Ring Round the Moon”.

৪ Serge Radine : Anouilh, Lenormand, Salacrou. অষ্টব্য।

টিকে ব্যবহার করা যায়? এই সন্দেহের প্রশ্ন নাটকীয়তায় আকর্ষণীয়। আবার এই সন্দেহই নাটকে Philosophic pessimism-এর স্পর্শ দিয়েছে।

ব্যক্তিগত সচেতনতা^৬ ট্র্যাজিডি়র অন্তরাশ্রয়ী, অ্যান্টুই এই নীতিতে বিশ্বাস করেন। সোফোক্লেস-এর আন্তিগোনের পক্ষে ক্রেয়নের বিরুদ্ধাচরণ অযৌক্তিক, একথা অনেকে বলেছেন। অ্যান্টুই'র নাটকের প্রথম দৃশ্যে, ফরাসী নায়িকা সম্বন্ধেও একথা মনে হতে পারে। আমাদের মনে রাখা ভাল, ইজমেন যখন বলবে যে ক্রেয়নের আদেশের বিরোধিতা করা 'যুক্তিসঙ্গত' নয়, তখন আন্তিগোন বলবে যে সে কোন যুক্তিতর্ক বুঝতে চায় না, যুক্তিসঙ্গত হওয়া তার লক্ষ্য নয়। ক্রেয়নের সঙ্গে তার সেই দৃশ্যটি মনে পড়ে। প্রথম দিকে আন্তিগোন ক্রেয়নকে সব তর্ক জেতারই সুযোগ দেবে। ক্রেয়ন বলবে যে আন্তিগোনের পলিনিসেসকে কবর দেবার সকল চেষ্টাই বুথা। কারণ রাজপ্রহরী শবদেহটি উন্মুক্ত কবে দেবে। তখন আন্তিগোনের উত্তর, "আমি যা পারি তা কববই।" ক্রেয়ন তাকে জোর করে একথা মেনে নিতে বাধ্য করবে যে প্রথানুগ সংকার অনুষ্ঠানগুলি সব বিরক্তিকর ও নিরর্থক। যখন তাকে জিজ্ঞাসা করা হ'ল কার হ'য়ে সে কথা বলছে, আন্তিগোন জানাবে, "কারুর হ'য়ে বা কারুর জন্ম নয়। আমার জন্ম।" এমনকি ক্রেয়নের রাজত্বে সে কোন সুখই কামনা করে না : "কি হবে আমার সুখ? এই ছোট্ট আন্তিগোন কি এমন সুখী মেয়ে হবে?....." এইসব কথার মধ্যে নগ্ন, ব্যক্তিগত, যুক্তি-তর্কহীন পছন্দের ওপর অস্তিবাদী দর্শনের সুব রয়েছে। সাত্রতো অ্যান্টুই'র নায়িকা সম্বন্ধে বলেছেন, "Antigone represents a naked will, a pure, free choice in ; her there is no distinguishing between passion and action."^৬

^৬Existentialism, tr. Frechtman, 1947, PP. 28—32

তবে কি অ্যান্টুই একজন নন্দনবাসী আদর্শবাদী ? , তাই যদি হয় তাহ'লে মৃত্যুর মুখে দাঁড়িয়ে নায়িকা কেন বলবে, "I no longer know why I am dying." শেষের এই নৈরাশ্রময় স্বীকারোক্তি ট্র্যাগিক নায়িকার মহতী বিনষ্টির ভীতি ও অনুকম্পাকে গভীরতর করেছে। তাহ'লে অনুদযাটিত রহস্যই কি তাঁর নাট্যের প্রধান উপজীব্য ? 'জু লার্ক' নাটকের 'নোট'এ তিনি প্রথমেই বলে দিয়েছেন, "The play that follows makes no attempt to explain the mystery of Joan." [ডঃ *The Genius of the French Theatre*, P. 444]

তাহলেও, সোফোক্লেসের নাটকের পৌরাণিক সারার্থটি আধুনিক রূপান্তরে বিকৃত হয়নি। মনে রাখতে হবে শত্রু পরিবেষ্টিত হ'য়ে অ্যান্টুইকে এই নাটকটি রচনা করতে হয়, কাজেই আধুনিক চেহারার উপর গ্রীক পুর্বাণের মুখোসের প্রয়োজন কেউ অস্বীকার করবেন না। কিন্তু গ্রীসীয় উপকথা কেন্দ্রিত অত্যাশ্র আধুনিক নাটকের তুলনায় আলোচ্য নাটকটি যে অধিক সফল হ'য়েছে, সে কথা জর্জ স্টাইনারও স্বীকার করেছেন, "...*Antigone* remains an achievement apart. Elsewhere, variations on classic themes have yielded eccentric and often ignoble results. Where the dead gods have been summoned back to the modern footlights, they have brought with them the odour of decay....."৬

প্রসঙ্গত এখানে উল্লেখ করা যায়, আধুনিক নাট্যকারদের মধ্যে আরো অনেকেই গ্রীসীয় উপকথার স্বর্ণখান থেকে উপকরণ আহরণ ক'রে তাঁদের নাটকে সমৃদ্ধ কবেছেন : ও'নীল (*Mourning Becomes Electra*), এলিয়ট (*The Family Reunion*), ককত (*The Infernal Machine*), সাত্র' (*The Flies*), রবিনসন জেফার্স (*Medea*), হফমানস্টাল (*Elektra*), জিদ্

(Ajax), ক্লদেল, য়েট্‌স্, পাউণ্ড প্রভৃতি । এঁদের অবশ্য ফ্রেড ও ফ্রেজার (The Golden Bough) এর কাছে যেতে হয়েছে

‘আর্দেল্’ নাটকটি অ্যান্থুই ভক্তদের হতাশ করেছে । রেডিন বলেছেন, ‘the blackest of Anouilh’s black pieces……the author has reached the last degree of despair.’ কেউ একজন বলেছেন অ্যান্থুই’র জগতে মানবজাতি, কীট-পতঙ্গ, কুকুর-বেড়াল, বৃক্ষ-লতা প্রভৃতির মত যৌন প্রবৃত্তি দ্বারাই পরিচালিত । এই ধারণা কি বাস্তব সত্য ? তাহ’লে প্রশ্ন ওঠে, কে নির্ভুল বাস্তব সত্যকে এ পর্যন্ত চিত্রিত করতে পেরেছে ? বাস্তব ধারণা কি ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গির ওপর নির্ভর করে না ? বেরীর জগতের সুন্দর প্রমীলা রাজ্য ও স্ট্রীণ্ডবের্গ-এর নারকীয় রমণী চরিত্রের মধ্যে তফাৎ নেই ? কিন্তু সব মহৎ নাটকেই ভাল মন্দ দুই চরিত্রই থাকবে । বেরীর ‘ডায়ার ক্রটস্’-এ কি অসৎ মানুষ নেই, ফুল ও শিশুব মত চরিত্র কি ‘লিয়ার’ নাটকে আবিষ্কৃত হয়নি ? (আত্ম-প্রসাদ উপভোগের প্রবণতা সত্ত্বেও কর্ডেলিয়া সং ও সুন্দর) । সেইরূপ ‘আর্দেল্’ নাটকেও শুভ-অশুভ দুইয়েরই আলোছায়ার ইঙ্গিত । উপরতলার সেই প্রেম-উন্মাদিনী, কামার্ত চিংকারে ক্লান্ত নারী । লম্পট, হাস্যাস্পদ, করুণার পাত্র বুদ্ধ সেনাপতি বহু নাবী সম্মুখে অতৃপ্ত, পরিচারিকার সন্ধানে যে বাড়ী বাড়ী ঘুরে বেড়ায়, তার বিকৃতমস্তিষ্ক স্ত্রী, নিচের তলার সেই ফক্কর কাউন্ট, মধ্যবয়স্কা কাউন্টেস ও তার অদ্ভুত প্রেমিক, নাটকে এসব আছে, আছে অ্যান্থুই’র প্রেম ও কামের শাবীরিকতার ওপর পুঙ্খানুপুঙ্খ ব্যবচ্ছেদ । কিন্তু সংবেদনশীল কুঁজো আর্দেলে ও তার কুঁজো প্রেমিক (অশ্ব সব সুন্দর, সুদেহী, উচ্চাশী চরিত্রের কাছে যাবা হেনস্ত ও যারা তাদের ভালবাসতে দেবে না) কি ভালবাসার জন্তু মৃত্যুকে বরণ ক’রে মহত্ব গরীয়ান হ’ল না ? এই আত্মহত্যা ভয়ঙ্কর বটে, কিন্তু বীরশূলভ, বিশ্বায়ত মূল্যবোধের

গৌরব' ধন্য। পাপের বেসাতী করলেও পাপীর জন্ত মমতাসিক্ত অ্যাঙ্কুই'র হৃদয়। দ্বিতীয় অঙ্কের সেই দৃশ্যের কথা মনে পড়ে যখন কুঁজো আর্দেল্কে তার আত্মীয়স্বজনরা ব্যঙ্গ ও ঘৃণায় ক্ষতবিক্ষত করেছে। তখন কাউন্ট বন্ধ করা শোবার ঘরের দরজা দিয়ে গভীর সহানুভূতি ও সান্ত্বনার স্বরে বলেছে :

কাউন্ট : তোমার সামনে আরো জীবন পড়ে আছে, আন্ট আর্দেল। প্রতিদিন জীবনে কত ছোটখাট আনন্দ। তোমার পিয়ানো, ফুল, জল-রঙের কথা ভাবো। এইসব জিনিস কত ভালো। (কান পেতে শুনে) না-না। আন্ট আর্দেলে আমরা বড় বেশি চেয়ে ফেলি। জীবন আধ-পেনী টুকরো দিয়ে রচিত হয়। যারা সেইগুলি বাঁচাতে পারে তাদের জন্ত আছে সম্পদ-সৌভাগ্য। আমরা শুধু তাদের দিকে নিচু নজরে দেখি। আমরা সব সময়ে আশা করি পাঁচ-পাউণ্ড দিয়ে জীবন আমাদের ঠিকমত ভাল রাখবে। তাই আমরা বৈভবের মধ্যেও দরিদ্র থেকে যাই। পাঁচ-পাউণ্ড নোট সোজাহুজি পাওয়াতো বিরল ব্যাপার, আন্ট আর্দেল। (অন্যদের দিকে ফিরে) এইসব তুচ্ছ জিনিসের ওপর কোন বিশ্বাস নেই। আমি তোমায় শুধু সাহায্য করার জন্তই এই যা কিছু করি। (সে শুনবে) ক্ষমা কর। আন্ট আর্দেল।

জেনারেল : সে কি বলে ?

কাউন্ট : (সিঁড়ি দিয়ে নেমে এসে) সে ঠিকই বলছে যখন তুমি পাঁচ-পাউণ্ড নোট পাবে, নির্বোধের মত তা হাতছাড়া করা চলে না।

একথা বলা ভুল হবে না, 'য়ুরিডিসি' (পয়েন্ট অফ ডিপার্চার) 'দু ট্রাভলার উইদাউট ব্যাগেজ' ইত্যাদি—পূর্বলিখিত নাটকের চেয়ে আলোচ্য নাটকে তিক্ততা ও নৈরাশ্য অনেক কম।

আধুনিক ফরাসী রঙ্গালয়ের আর একটি প্রোজ্জল প্রতিভা জঁ। জেনে। তাঁর 'দু ব্যালকনি' একটি বহু-পঠিত ও বহু-অভিনীত নাটক। এক পতিতালয়—ব্রথেল—কাহিনীর কেন্দ্রস্থল, যেন আপদাকীর্ণ সমুদ্রবেষ্টিত একটি সুরক্ষিত দ্বীপ। চারিপাশে শ্রমিক আন্দোলন, রক্তের বন্যায় বিপ্লবের উল্লাস। বিপ্লবের নেতা সেই

আলোকিত অঙ্ককারের বারান্দায় এসে আত্মজ্যোতির দীপ্তিতে উদ্ভাসিত হবে। পুলিশের প্রধানও সেখানে এসে নবান্যায়কের গৌরব অর্জনে সচেষ্ট হবে। অর্থাৎ বার নারীর সেই গৃহাভ্যন্তর যেন স্বচ্ছ মুকুরে আচ্ছাদিত, মায়ার কাজলে আঁকা—সুরিয়ালিস্টিক শিল্পের মত—জীবনের চেয়ে, বাস্তবের থেকেও বেশি সত্য। সেখানকার আশ্রয় প্রার্থীদের সামনে তাদের নিভৃত স্বপ্নের অন্তর্নিহিত অর্থটুকু উদ্ভাসিত করার জন্যই যেন এই ব্রথেলের সৃষ্টি। তাই এখানে অশালীনতা আছে, যৌন যথেষ্টচারিতা নেই। সেদিক থেকে পরিবেশ রসোত্তীর্ণ।

জঁ। জেনের আর একটি বহু আলোচিত নাটক ‘দু ব্ল্যাক্স’। তাঁর নিজের ভাষায় নাটকটি ‘a clown show’ ও ‘true picture born of a distorted image’। সাদা ও কালোর পারস্পরিক ঘৃণা ও দ্বন্দ্ব ভাষার বহুবর্ণ ছটায় কোমলায়িত। তবে সামগ্রিক রেশটি বড় বেশি ভয়ঙ্কর, পরিহাস হীন ও প্রেম-রিক্ত।

আধুনিক ‘মুরারিয়ালিজম’ ইত্যাদি ‘বহু পরাক্ষা-নিরীক্ষার বিতর্কিত শিল্পী জঁ। ককত। চলচ্চিত্র (‘ব্লাড অভ এ পোয়েট’), ব্যালে (‘পেরোদ’ ও ‘দু ওয়েডিং ব্রেকফাস্ট অন্ দু আইফেল টাওয়ার’), প্যানটোমাইম (লা বির্ডফ), অপেরা (রেপ্ত) বহু অভিজ্ঞতায় সমৃদ্ধ করেছে ককতকে। গ্রীক নায়ক ইডিপাসকে কেন্দ্র করে ইসকাইলাস (লুগু ট্র্যাজিডি) ও সোফোক্লস্ (ইডিপাস দু কিং) নাটক রচনা করেছেন। ঐ কাহিনী আরো কত প্রতিভাকে প্রেরণা দিয়েছে। মনস্তাত্ত্বিক-দার্শনিক ফ্রয়েডের ‘ইডিপাস কমপ্লেক্স’ (বাৎসল্য-কাম মণ্ডতা) কথাটি আজ সকল শিক্ষিত মানুষের কাছে পরিচিত। সংক্ষেপে কাহিনীটি এইরূপ :

থিবস-এর রাজা লেয়াস ও রানী জোকাস্তার পুত্র সন্তান ইডিপাসের জন্মের সময় দৈববাণী হ’য়েছিল এই সন্তান তার পিতাকে একদিন হত্যা করবে ও তার জননীকে বিবাহ করবে। তখন

জোকাস্তার ছকুমে একজন আজ্ঞাবাহী শিশু ইডিপাসকে বিক্রত পায়ে বেঁধে রেখে এল এক পাহাড়ের ধারে, যেখানে তার মৃত্যু অবধারিত। কিন্তু এক রাখাল এই শিশুকে কুড়িয়ে এনে নিঃসন্তান দম্পতি (পলিবিয়াস ও মেরোপ) কে সমর্পণ করে। এই দম্পতিই ইডিপাস-এর কাছে তার পিতামাতা রূপেই সম্মানিত। বড় হ'য়ে সে 'ডেলফিক ওরেকল'-এর কাছে শুনল তার ভাগ্য লিখনের কথা। পিতৃহত্যা ও মাতৃ-সন্তোষ এড়াবার জন্য সে ঘর ছাড়ল। ভ্রমণরত অবস্থায় তার সঙ্গে দেখা হ'ল লেয়োসের, যে তার কাছে একজন অপরিচিত ব্যক্তি মাত্র। অজ্ঞাতে সে হত্যা করল তার পিতাকে। এখন সে থিব্‌স-এর বহু অভিনন্দিত নায়ক, কারণ নরখাদক 'স্ফিংক্স' (Sphinx)^৭ কে সে হত্যা করে সেখানকার নিবাসীদের অভিষাপ মুক্ত করেছে। ইডিপাসকে রাজ্যের লোকেরা তাদের রাজা নির্বাচিত করল, ও সন্ত বিধবা রানী জোকাস্তার সঙ্গে তার বিবাহ দিল। জোকাস্তার গর্ভে ইডিপাসের দুই পুত্র, দুই কন্যা জন্ম নিল। বহু বছর পবে দেশে মহামারী দেখা দিল। লেয়োসের হত্যাকারীর সন্ধানে বেরিয়ে পড়ে ইডিপাস পূর্বাপর ঘটনা সব জানতে পারল। জোকাস্তা মনস্তাপ সহ্য করতে না পেরে আত্মহত্যা করবে, ইডিপাস জোকাস্তার ক্রন্দ দিয়ে নিজের চোখ উপড়ে ফেলবে।

গ্রীক পুরাণের এই কাহিনীকে আধুনিক মনস্তত্ত্বের আলোকে বিচার করেছেন ককত তাঁর 'ঐ ইনফারনাল মেসিন' নামক নাটকে। আধুনিক প্যারী থিব্‌স-এর স্থান গ্রহণ করেছে, আর রানী জোকাস্তা হ'ল প্যারীর আধুনিক রমণী।

নাটকে ক্রয়েন্ডের নানাতত্ত্ব, এবং 'illusion' ও 'reality', 'art' 'suspense' ইত্যাদি আধুনিক নাট্যকৌশলের পোষাক পরে দেখা

৭গ্রীক পুরাণে কথিত সিংহিনীদেহ ও নারী মস্তকবিশিষ্ট দানব, যে ধাঁধার উত্তর দিতে অসফল হ'লে পথিককে হত্যা করত। মিশরের নারী-সিংহী মূর্তি স্মরণীয়।

দিয়েছে। তবে মানুষের চেয়ে ‘মেশিন’ বা দৈব বা বিধিযন্ত্রের নাট্য-ক্রিয়াই প্রধান ভূমিকা গ্রহণ করেছে।

ককতকে এখন অনেকে ‘হারিয়ে যাওয়া প্রতিভা’ রূপে গণ্য করছেন। তাঁর হালের নাটক ‘দু টেরিবল্ পেরেন্টস’, ‘দু টু-হেডেড ইগল্’, ‘বিউটি এ্যাণ্ড দু বিস্ট’, ‘দু ইটারনাল রিটার্ন’ নাটকগুলি যেন চলচ্চিত্রের উপযোগিতার কথা ভেবে লেখা। আধুনিক কিশ্বদন্তী, ঘরোয়া রোমান্স, পরীকথামূলক অতিনাটকীয়তা, এ সবই আছে। তবু বলা যায় ককতর নাটক ও সবাক চিত্র অসাধারণ বৈশিষ্ট্যে স্বতন্ত্র।

‘টেরিবল্ পেরেন্টস’-এর রচনামূল্যে বুদ্ধিদীপ্ত, রস সমৃদ্ধ, কুশল। নন্দনতাত্ত্বিক অশ্রু নাটকেও নয়নাভিরাম রূপকল্প। কিন্তু একটি অভাববোধ ককতর নাটকের প্রতি অনীহার সৃষ্টি করে। জীবন সম্বন্ধে একটি চেষ্টাকৃত অর্থহীনতা মনকে বিষম করে। ‘দু ইগল্’-এর উপসংহারে অবশ্য ভাষ্যকার আমাদের আশ্বাস দেবে ‘রাজনীতির থেকেও ভালবাসা বড়’—এইটুকু সান্ত্বনা।

ককত মারা গেছেন সম্প্রতি। ঞ্জপদী গান্ধীর্ষ, নান্দনিক কল্পনা ও নির্মোহ আত্মরতির সম্মেলন তাঁর ব্যক্তিত্বকে বর্ণাঢ্য করেছে।

ককত যদি ‘হারিয়ে যাওয়া প্রতিভা’ হয়, তাহ’লে জাঁ পল সাত্র্কে মঞ্চে ‘অন্তগামী প্রতিভা’ বলা অসঙ্গত হবেনা। তাঁর উপন্যাস ‘নসিয়া’ ও তাঁর প্রথম দিকের নাটকগুলি ‘অধিকারের যুগ’এ লেখা। ‘ডার্টি হ্যাণ্ডস’ বোধহয় সাত্র্‌র সবচেয়ে সস্তা ও মূল্যবান সৃষ্টি। আসলে তিনি সাম্প্রতিক রাজনৈতিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে অস্তিবাদী আদর্শকে আরোপিত করেছেন। ‘ডার্টি হ্যাণ্ডস’-এর মর্মার্থ হ’ল জীবনকে যদি দায়িত্বশীল হ’তে হয়, তাহ’লে জীবনের প্রত্যেক জরুরী ফলদায়ী কার্যের একটি নৈতিক অর্থ আবিষ্কার করতে হবে, আগেই হোক, দুদিন পরেই হোক। ‘পার্টি’ ছগোবে তার পাপের কোন সদর্থ করতে দেবেনা, তাই সে সাম্যবাদ পরিত্যাগ

করবে। ‘ডার্টি হাওস’ তাই বিচিত্র অর্থে সাম্যবাদ বিরোধী নাটক। এমনকি সাত্ৰ্ প্যারীর কাগজে বিবৃতি দিতে বাধ্য হয়েছিলেন যে নাটকে রাশিয়ার বিরুদ্ধে কোন নিন্দা নেই। সাত্ৰ্ ‘নো একজিট’ নামে একটি নাটক ‘existentialist morality piece’ বলে কথিত যা সমালোচকদের খুশী করেছিল, যদিও ‘দু ফ্লাইজ’ নাটকের তুলনায় নাটকীয় মালমশলা বেশি নেই।

‘নো একজিট’ নাটকটিই প্রথমে পাশ্চাত্য নাট্যমোদীদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল। গারসিন এক শাস্তিবাদী যে তার আদর্শ, সহকর্মী ও জ্বর প্রতি বিশ্বাসভঙ্গ করেছে; ইনেজ এক সমকামী যে একজোড়া পুরুষ ও নারীকে মৃত্যুবরণে বাধ্য করেছে; আর এসতেলে এক অসত্যী জ্বরী যে তার প্রেমিককে আত্ম-হননের পথে ঠেলে দিয়েছে, নিজেও মৃত্যুর পর নরকে তার সঙ্গে মিলিত হ’য়েছে। নরক তাদের কাছে এক নোংরা ‘Second Parlour’-এ সহবন্দীত্ব। তাদের পরস্পরের অস্তিত্ব তাদের চারজোড়া চোখের দর্পনেই প্রতি-বিস্তৃত। কিন্তু প্রথম পাঁচমিনিটের পরেই তাবা আবিষ্কার করল যে তারা পরস্পরকে ঘৃণা করে, পরস্পরের সাহচর্যে কোন তৃপ্তি নেই। দৈহিক মিলনেও নেই সুখ-সান্ত্বনা। এসতেলে সমকামী নয়; সে ও গারসিনের সহজীবন সম্ভব নয় কারণ গারসিন এক ধরণের দোষী মনোভাবের রুগী। তার সব উদ্দীপনা নিস্প্রভ হ’য়ে যায় যখন ইনেজ, ইচ্ছুক এসতেলের প্রতি প্রেম নিবেদন লক্ষ্য করার সময়, ঘৃণাপূর্ণ মন্তব্য করবে। যখন দ্বন্দ্বভাসের চাতুর্য ও ক্রমবর্ধমান উৎকর্ষ দিয়ে এই জ্বালটি বিশ্লেষিত হবে, তখন তারা তিনজনই বুঝতে পারবে যে তাদের শাস্তি নিহিত আছে তাদের পরস্পরের অনন্ত হিংসাত্মক নিরীক্ষণের মধ্যেই। এবার যবনিকা পতন। এই নাটকে অস্তিবাদী পরিস্থিতি নরক প্রতিকীয়তায় উপস্থাপিত হ’য়েছে (গারসিনের ভাষায়, ‘Hell is other People’)। সাত্ৰ্ এই অস্তিবাদ স্বাতন্ত্র্য-দর্শন দ্বারা বিধৃত। তার মধ্যে কোন

দায়িত্ববোধ নেই। তাই ‘ট্যু প্লেজ’-এর ভূমিকায় জিওফ্রে বেরিটন তাঁর অস্তিত্ববাদের ওপর এক রচনায় বলেছেন, ‘Being bound by no pre-condition everyone is free to choose his own line. But he is responsible for all acts he does.’। ক্লাইটেমেন্স্ট্রা ও তার প্রেমিক এগিস্‌থিয়ুস হত্যা করল ক্লাইটেমেন্স্ট্রার স্বামী আগামেমননকে। ইলেকট্রাও অরেস্টেস তাদের পিতার এই অজ্ঞায় হত্যার প্রতিশোধ গ্রহণ করল। ‘ফিউরিস’ (প্রতিহিংসার উগ্রচণ্ডী প্রতীক) দ্বারা পরে তারা অত্যাচারিত হ’ল। ইউরিপিডিস লিখিত ‘ইলেকট্রা’—বিলম্বিত-প্রতিহিংসার প্রথম ট্রাজিডিরূপে স্মরণীয়।

উপরোক্ত গ্রীক পুরাণের মাধ্যমে সাত্রা, অংশত রাজনৈতিক ও অংশত দার্শনিক তত্ত্ব পরিবেশন করেছেন ‘ঊ ক্লাইজ’ নামক বহু আলোচিত নাটকে। রাজনীতির মাধ্যম ইলেকট্রা, যার কণ্ঠে শোনা যাবে প্রথমে অমান্ত করার সুর ও পরে বিদ্রোহ। জার্মান অধিকারের সময় লেখা এই অস্তিত্ববাদী নাটক প্যারীর দর্শকদের (১৯৪২ খৃঃ) আলোড়িত করে তুলেছিল। অমান্তের সুর শোনা গেল প্রথম অঙ্কেই যখন ক্লাইটেমেন্স্ট্রা ইলেকট্রাকে আদেশ দিল যে মৃতব্যক্তির শ্রাদ্ধ উপলক্ষ্যে আয়োজিত ভোজসভায় তাকে উপস্থিত থাকতে হবে যেখানে পৌরহিত্য করবে হত্যাকারী এগিস্‌থিয়ুস। ইলেকট্রা উত্তরে জানাল : “রাজাকে জানাতে পার, আমি ভোজসভায় উপস্থিত থাকব না।” ১৯৪২-এর ঝংঝা-পূর্ব পটভূমিকায় এই অবাধ্যতার প্রতীকী ব্যঞ্জনা লক্ষণীয়। সেই জার্মান অধিক্রান্তির দীর্ঘ, অন্ধকার সুড়ঙ্গ পথের ওপারে এ যেন অল্প একটু আলোর রেখা। সিঙ্গাপুরের পতন হ’য়েছে তখন। ফরাসী বুদ্ধিজীবীদের সংসাহস প্রশংসনীয়। শোনা গেছে ঠিক ঐ সময়ে ইংলণ্ডে যখন ঐ নাটকটি অভিনীত হচ্ছিল, তখন বিশেষ কোন উদ্বেজনা রঙ্গালয়ে পরিলক্ষিত হয়নি। শুধু প্রথম অঙ্কের একটি মুহূর্ত লগুনের নাট্য-রসিকদের বিচলিত করেছিল। এগিস্‌থিয়ুসের প্রাসাদের একটি

স্বস্তের কাছে ক্লাইটেমেনেস্ট্রাকে দেখা যাবে। পরক্ষণেই সে ইলেকট্রাকে বলবে, “শান্ত হও। পৃথিবীর যে কেউ আমার মুখে থুতু ফেলতে পারে। আমাকে যে কেউ পাপী ও স্থলিতা বলতে পারে, কিন্তু আমার অনুতাপকে বিচার করার অধিকার কারুর নেই। ইলেকট্রা উত্তরে বলবে : “দেখ, এই হ’ল ছুনিয়ার নিয়ম। এদের নিন্দা করার জগৎ সবাই তোমায় অনুন্নয়ন করবে। কিন্তু যে দোষ তারা করবে তার ভিত্তিতেই তাদের বিচার করা সম্বন্ধে সতর্ক থাকবে। অল্প দোষগুলি নিয়ে কেউ মাথা ঘামাবে না। তাদের আবিষ্কার করাও কুরুচির পরিচায়ক।” তখন ক্লাইটেমেনেস্ট্রা বলবে : পনের বছর আগে আমি গ্রীসের শ্রেষ্ঠ সুন্দরী ছিলাম। আজ আমার মুখের দিকে তাকাও, বিচার কর আমি কত যন্ত্রণা ভোগ করেছি।”

সার্জের অস্তিত্ববাদের স্বাতন্ত্র্যদর্শন তৃতীয় অঙ্কেই সদৃশে বিঘোষিত।^৮ এখানেই অবেস্টেস ও ইলেকট্রার মধ্যে বিচ্ছিন্নতার সৃষ্টি, একজনের পরাজয়ে, অপরের বিজয়ে। ‘ফিউরিস’ বড় বড় মাছির আকারে রক্তচক্ষু ও বিষাক্ত ডানা মেলে হত্যাকারীদের চারিপাশে রক্ত লোলুপতায় উড়ে বেড়াবে। ইলেকট্রা অনুতপ্ত, জুপিটারকে কাতর স্বরে ডেকে বলবে, ‘আমি তোমার চরণ চুষন করব, তোমার দাস হব, তুমি শুধু আমায় মাছীদের হাত থেকে বাঁচাও।’ মঞ্চ থেকে ‘জুপিটার আমি অনুতপ্ত’ বলে ভীত হরিণীর স্থায় তার প্রস্থান। অপরপক্ষে, অরেস্তেস অনুতপ্ত নয়। সে চিৎকার করে বলবে, “আরগোসবাসীরা মনে রেখ, আমার অপরাধ শুধু আমারই। সূর্যের মুখের ওপর আমি গর্ব করে বলছি। আমার বাঁচার কারণ ও গর্ব এই।” অরেস্তেস সম্পূর্ণ মুক্ত, মঞ্চ থেকে তার অক্ষত দেহে প্রস্থান।

নাটক হিসাবে ‘গু ক্লাইজ’ দুর্বল। কিন্তু একজন সমালোচক যেমন বলেছেন :

^৮ এই সার্জের সেই Philosophy of freedom—অর্থাৎ কোন কিছুই প্রতি মানুষের সম্পূর্ণ দায়িত্বহীনতা, নিজের প্রতি ছাড়া।

"It would be a mistake to dismiss his plays merely because his existentialism is so feeble as ethics or epistemology. But his philosophy did lead him to his dramaturgic formula. He writes a "Drama of Crisis" and it is this existentialist slant that gives the new look to his moral casuistry and his gripping well-made plots."

কিন্তু সাত্র, সম্বন্ধে যাঁরা হতাশ হয়েছেন, আলবেয়ার কামুকে তাঁরা আশার আলো মনে করেন। আশ্চর্যের বিষয় 'দু স্টেট অফ সিজ' ফ্রান্সে মার খেয়েছে। কাম্যুর উপন্যাস 'দু প্লেগ'-এর অবলম্বনে না হলেও, ঐ উপন্যাস সুলভ অনেক কৌশল নাটকে বিধৃত। মানব স্বাধীনতার ওপর সমসাময়িক ফ্যাসিস্ত আক্রমণকে প্লেগ বলা হয়েছে। উপন্যাসটি যাই হোক, নাটকটি খুব সফল হয়নি। কিন্তু নাটকে কাম্যুর রঙ, রূপ, ছন্দ, সঙ্গীত, ব্যক্তি ও সমষ্টির চেতনা নৃত্য-নাট্যের সৌন্দর্যে মহিমা মণ্ডিত। জার্মান অভিব্যক্তিবাদ এখনও যে অব্যবহার্য হয়নি তার প্রমাণ এখানে।

'ক্যালিগুলা' নাটকে অনেক উচ্চাশা, অনেক আড়ম্বর। কিন্তু শেষ রেশটুকু ধোঁয়ার মত অস্পষ্ট। বিষয়বস্তু ও আঙ্গিক, বক্তব্য ও কর্মফলে দুস্তব ব্যবধান। দর্শনাশ্রয়ী নাটকে যা সাধারণতঃ হ'য়ে থাকে, নাটকীয় গুণ ও দর্শনে কোন স্পর্শ সম্বয় নেই। নাট্যকারের বিপ্লবী চেতনা ও অশান্ত আত্মার পরিচয় সংলাপে সোচ্চার। কিন্তু গতি ও নাট্যসংঘাত অনুপস্থিত। নাট্যক্রিয়ার পরিধির বাইরেই কাম্যুর হ্রস্ব চিন্তা ঘুরে বেড়ায়। অর্থাৎ নাটকে স্পষ্ট নাটকীয়তা ছাড়া আর সব কিছুই আছে। (Tr. Justin O'Brien ও Stuart Gilbert, দ্রষ্টব্য)।

১৯৩৮ সাল। কাম্যুর বয়স তখন মাত্র পঁচিশ। সবেমাত্র সুই ভোনিয়ার 'লাইভ্‌স অফ দু সিজারস' পড়েছেন। ক্যালিগুলা সিজারদের মধ্যে স্থান্যতম। কাম্যু এর সংক্ষিপ্ত সাম্রাজ্যবাদী জীবন-

ধারা নাট্যীকৃত করার ইচ্ছা করলেন। তখন “music had lost melody, painting form, poetry rhyme and metre, thought conviction, history sense and religion God.”

ক্যালিগুলা তখনো আকর্ষণীয় ব্যক্তিত্ব-সুন্দর, জীবন-জিজ্ঞাসু। ড্রুসিল তার ভগ্নী ও উপপত্নী—যার মৃত্যুর পরেই বুঝতে পারলেন যে পৃথিবীতে বেঁচে থেকে কোন সুখ নেই। তাঁর মনোভাব বদলাতে আরম্ভ করল। অসম্ভবের সাধনায় উন্মত্ত, ঘৃণা ও বীভৎসতায় বিষদগ্ধ ক্যালিগুলা হত্যা ও বিভিন্ন বিকৃত কার্যকলাপের দ্বারা স্বাধীন জীবনেব এমন এক সংজ্ঞা আবিষ্কারে ত্রুতী হ’ল যেখানে জীবনের মূল্যবোধ কদর্যতায় ক্রিষ্ট। পরিণতিতে আছে অবশ্য তার জাগরণ। বন্ধুত্ব ও ভালবাসা, বিশ্ব ভ্রাতৃত্ববোধ, সং ও অসং এসব তার কাছে তুচ্ছ। নিজের প্রতি তার আস্থা অগভীর নয়, কিন্তু বিশ্বের প্রতি তার অনাস্থা। ক্যালিগুলা তাই মৃত্যুকে স্বীকার ক’রে নিল। কেউই তাকে বাঁচাতে পারবে না আর অপরকে ক্ষতিগ্রস্ত ক’বে কেউ স্বাধীন হ’তে পারে না। কাম্য বলেছেন : “নাট্যকারের কাছে অবৈধ লোভের মত অসম্ভবের প্রতি আকাঙ্ক্ষার চিত্রাঙ্কনও সমমূল্য। উন্মত্ত আবেগ ও তার ভয়ঙ্কর প্রতিক্রিয়া ও পরিণতিতে সব কিছুই ব্যর্থতা প্রদর্শনই আমার উদ্দেশ্য।” ক্যালিগুলা আকাশের চাঁদের প্রতি মোহগ্রস্ত আর না-পাওয়ার যন্ত্রণায় সে বিক্ষুব্ধ। আত্মতৃপ্তির জন্য সে বহু অত্যাচারিত সিসোনিয়াকে গলাটিপে হত্যা করবে। সে ব্যভিচারের চূড়ান্ত ভোগেও লিপ্ত থাকবে। তবু তার তৃপ্তি নেই। কিন্তু কিছু পরেই শত্রুর ছুরিকাঘাতে তার মৃত্যু। শেষ নিশ্বাসের সঙ্গে তার বিলাপ-ধ্বনি ‘আমি বেঁচে আছি’ গভীর তাৎপর্যপূর্ণ।

দোষ অনেক—দ্বিতীয় অঙ্কের আরম্ভের কুকুর ডাকের পরেই ‘blasphemy’ নিয়ে গভীর আলোচনা; সামঞ্জস্যহীন উন্মত্ততা,

মনস্তত্ত্ব ও বাস্তবতার অসমন্বয়, ভীড়ের দৃশ্যের বেসামান্য হঠকারিতা।
দোষ ত্রুটি থাক। সত্ত্বেও তবু ক্যালিগুলাকে একজন বিশিষ্ট
সমালোচকের ভাষায় বলা যায়—‘a bad great play’—।

নাট্যশিল্পে ফরাসী নাটকের বৈশিষ্ট্য বুদ্ধিগতভাবে বিচার্য।
এ বিষয়ে একটি উদ্ধৃতি দিয়ে এই সংক্ষিপ্ত আলোচনাটি শেষ করব :

French theatre has long been an innovating force in
thatrical arts. The particular genius of great French play-
wrights is in the realm of the intellect, the idea, the
completed, perfect vision. From Moliere and Racine to
Giraudoux and Anouilh, they have staged incomparably the
‘condition of man’, his foibles, his tragedies,^{১০} his fate.”^{১০}

^{১০} *The Genius of the French Theatre*, Ed. by Albert
Bermel ; ভূমিকা দ্রষ্টব্য।

কাফ্‌কার 'বিচার'

ফ্রান্ৎস্‌ কাফ্‌কার (১৮৮৩-১৯২৪) একটি উপন্যাসের (Der Prozess) নাট্যরূপ দেন আঁদরে জিদ্ ও জাঁ-লুই বারোলৎ। এই নাট্যরূপের ইংরেজী অনুবাদ করেন শ্রীমতী স্মাগুস্‌ স্টর্ম্‌। প্যারীতে, 'ম্যারিগলী থিয়েটারে' প্রথম অভিনয় হয় ১৯৪৭এর অক্টোবরে আর লণ্ডনে 'উনটার গার্ডেনে' ১৯৫০এর এপ্রিলে। ইংরেজী অনুবাদের নাম 'The Trial', ফরাসীটির 'Le Proces'।

নাটকের বিষয়বস্তু নায়ক (Josephk) যোসেফক্‌-এর অসহায় আর্ত আকুতি, যার জীবনে কোন সান্ত্বনা নেই, না ধর্ম-বিশ্বাস, না দার্শনিক বৈরাগ্য। প্রতিদিন সূর্য আলো দেয়, রামধনু দেখলে মন নেচে ওঠে, আকাশের নীল চোখে কত ভাল লাগে, তরুণ-তরুণীর মন দেওয়া-নেওয়া এগুলি যেন কাফ্‌কার মত তাঁর নায়কও ভুলে যায়। তিনি শুধু দেখলেন ভাল লোকেরা কষ্ট পায়, সৎ, অসৎ, উভয়েই শাস্তি পায়, নির্দোষ, নিষ্পাপ আত্মা, এমনকি শিশুরাও অত্যাচারিত হচ্ছে। পশুজগতে কি নিষ্ঠুর পীড়ন, হিংসা ও হত্যা! এসব দেখে তাঁর আত্মা বিদ্রোহ করল, বিমূঢ়, অসহায়, আহত-অভিমান আত্মা! (কোন কোন ইহুদী সমালোচক মন্তব্য করেছেন কাফ্‌কা 'তালমাদ'-এর সহজিয়া ব্যথ্যা পড়ে প্রভাবিত হয়েছিলেন।)

কিন্তু কাফ্‌কার মন যে সমস্তায় বিম্লিত, সভ্য পৃথিবীর উষাকালে ভারতীয় ঋষিরাও সেই কথা ভেবেছেন। তিনটি সান্ত্বনার কথাও আছে। মন্দ বা অসৎ-এর অস্তিম সত্য কি—এ সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে : ধ'রে নেওয়া যেতে পারে সৎই চিরন্তন সত্য : কিস্বা আত্মত্যাগের চরমানন্দের মুহূর্তে মানব নিজের ইচ্ছা-শক্তিকে অপরের ইচ্ছাশক্তির মধ্যে উৎসর্গ করবে।

কিন্তু কাফ্‌কার মন এই সান্ত্বনা গ্রহণ করেনি। বিশ্বাস ও সমর্পণ,

সন্দেহ ও ত্যাগ কিছু না। তিনি শুধু দেখেছেন, মানবজাতিকে ঈশ্বর যে দৃষ্টি দিয়ে বিচার করেন, সে দৃষ্টি আর যাই হোক মানবিক নয়। অভিমानी, ভীত মানুষ যেন পর্বতচূড়ায় ঘন কুয়াসার অন্ধকারে হাতড়ে বেড়াচ্ছে, সামনে খাড়া খাড়া পাথরের চাঁই।

এই বিষয়বস্তু যে নাটকের, সে নাটক সহজে সাফল্য লাভ করতে পারে না। কিন্তু 'great play' কাকে বলে? কে যেন একটি ভাল সংজ্ঞা দিয়েছেন, "greatness comes in a play when an intense experience in a fine mind is translated with ecstasy into effective theatrical terms."। এই effective theatrical terms—ফলপ্রসূ নাট্য শর্তগুলিই তাহ'লে আসল কথা—তা সে 'হামলেট'ই হোক বা 'হু ইজ এ্যাফ্রেড অব ভার্জিনিয়া উল্ফ' হোক। অভিজ্ঞতার গভীরতা বা মানসিক ঐশ্বর্য এখানে গৌণ বিষয়। গান্ধী বা সক্রিটিস নাট্যামোদী দর্শকদের মঞ্চ অবতরণে খুশী করতে পারবেন না। কাফকার নাটক শেষোক্ত শ্রেণীর।

যোসেফক্ (Josephk) বুঝতে পারে না কেন তাকে গ্রেপ্তার করা হল। যে ধরণের বিচারের তাকে সম্মুখীন হ'তে হল, তা তার কল্পনার ও অভিজ্ঞতার বাইরে। আইনকে অশ্রায়ভাবে তার ওপর প্রয়োগ করা হ'য়েছে বা তার মত নির্দোষকে দোষী করা হ'য়েছে, এটাই তার অভিযোগের উৎস নয়। আইন সঙ্গত শ্রায়-বিচার বলে যে কথাটা চলে আসছে তার বিষয়বস্তু সে আজও বুঝে উঠতে পারল না, জীবনের অভিজ্ঞতায়, দুর্লভ আলোকিত মুহূর্তের অবলোকনে সে যে সব সত্য আবিষ্কার করেছে, সে সবার সঙ্গে এর কোন মিল নেই। (তার মৃত্যুও তো 'like a dog' ।)।

মঞ্চে জোসেফক্'র এই মানসিকতা ফোটাবার জন্য অনেক মঞ্চ কৌশল অবলম্বন করতে হবে। লোকেরা সিঁড়ির ওপর দ্রুতবেগে ওঠানামা করবে, পথের মাঝখানে কাঁসিকাঠে যোসেফক্ কখনো মাথা

গলিয়ে দেবে। প্রথম দৃশ্যেই দেয়ালগুলি চেউয়ের মত ওঠানামা করবে। অনেকগুলি বড় বড় কালো কালো খিলান দেখা যাবে, দেখা যাবে অনেকগুলি অন্ধকার ঘর। অভিনয়ভঙ্গি হবে যাকে বলে 'স্টাইলাইজ্‌ড'। অভিনেতারা শূন্য পেয়লায় চা খাবে। কাল্পনিক টাইপরাইটার-এ আঙ্গুল চালাবে। যোসেফ্‌-এর ডেস্কের ওপর যে টেলিফোন যন্ত্রটি আছে তার দৈর্ঘ্য আঠার ইঞ্চি। মূক অভিনয় পদ্ধতি গ্রহণ করা হ'য়েছে বহুস্থলে। যোসেফ্‌, চরিত্র চিত্রণে যাকে আজকাল 'চ্যাপলিনইজম্' বলে তার প্রভাব পড়েছে নিঃসন্দেহ।

উপস্থাসে না থাকলেও নাটকে ধর্মযাজকের মুখে একটি অতিদিক্ত উক্তি জুড়ে দেওয়া হ'য়েছে। তাব প্রথম অংশটি নিম্নলিখিতরূপ :

"The words of scripture which will serve as text for our meditation of tonight are to be found in the third chapter of the Lamentations of Jeremiah : "He hath inclosed my ways with hewn stones, that that I can not get out," (Pause) Brethen, it is needful to consider that these words of the prophet, these words of despair, are immediately followed by words of comfort. It is these that, with your permission, we are going to meditate upon together. "For the Lord will not cast off for ever....."।

এই ভাষণের দ্বিতীয় অংশটি নৈবাগম্য। যাকে বলে existentialist ambience—অস্তিবাদী পরিবেষ্টনে বিধৃত। (এই কি সেই আঁতোয়ঁ আঁতো-র "Theatre of cruelty" বা নির্দয়নাট্য, যাতে দর্শককে বাস্তব চেতনায় জাগ্রত করার জন্তু ভয়ঙ্কর সব নির্ভুর দৃশ্য দেখান হয় ?)

নাটক হিসাবে 'জু ট্রায়াল' সাফল্য লাভ না করলেও কাফ্‌কার মনোজগতে প্রবেশের চাবিকাঠি হিসাবে এই নাট্যরূপটি তাৎপর্যপূর্ণ।

দণ্ডিত নাটক : বৃন্দান বেন

১৯৫৫ খৃষ্টাব্দের কোন এক কর্মহীন অবসরে থিয়েটার ওয়ার্কশপের পরিচালিকা খ্যাতনামা প্রযোজিকা জোয়ান লিটলউড ডাকযোগে একটি নাটক পেলেন। পাঁচ পাতা মাত্র পড়েই তারবার্তা পাঠালেন, ‘চলবে’।

এক আইরিশ নাট্যকারের প্রথম পূর্ণাঙ্গ নাটকটি কয়েকমাস পরেই ইংলণ্ডের স্ট্যাটফোর্ড ও ওয়েস্ট এনডের নবনাট্যধারায় নতুন জোয়ারের স্পর্শ আনল, শক্তিশালী প্রতিভারূপে স্বীকৃতি পেলেন আর একজন আইরিশ, ডাবলিনের বোহেমিয়ান বৃন্দান বেন (১৯২৩)। নাটকের নাম ‘ঊ কোয়ার ফেলা’। জেলখানার অপরাধীদের সমাজ নিয়ে গল্প, তাদের মানসিক ও পারিপার্শ্বিক আবহাওয়া, ওয়ার্ডার, কসাই ইত্যাদির জীবন্তনরক দর্শন। দণ্ডিত ব্যক্তির জেলখানার ডাবলিন-প্রচলিত চলতি নাম ‘ঊ কোয়ার ফেলা’।

‘অলস্টার’ জেলখানা। দুটি লোকের ফাঁসি হবার কথা। ‘সিলভারটপ’ ও ‘কোয়ার ফেলা’। ‘সিলভারটপ’ শাস্ত্র স্বভাবের স্ত্রী-হস্তা; শেষ মুহূর্তে জানতে পারল তার ফাঁসির সাজা রদ ক’রে যাবৎজীবন কারাদণ্ড হয়েছে। অপরজন যে তার ভাইকে টুকরো টুকরো করে কেটেছিল তার ফাঁসির সাজা বহাল থাকবে।

এবার কয়েদীদের মনে মনে, শরীরে শরীরে ছড়িয়ে পড়বে তাদেরই একজনের ফাঁসির আতঙ্কের বিষ। কিছুক্ষণের মধ্যে জ্বল্লাদ এসে নিয়ে যাবে, পরিয়ে দেবে কালো কাপড়, গলায় দড়ি বেঁধে ঝুলিয়ে দেবে মৃত্যু মঞ্চে, সরিয়ে দেবে পায়ের শেষ অবলম্বন। ঝড়ফড় করতে করতে নীল শরীরটা পড়ে যাবে মরণ-কুয়োর অন্ধকার গহ্বরে। ওয়ার্ডার দুজন তাদের ঘড়ি খুলে রাখবে অবশ্যস্বার্থী প্রপঞ্চে এড়াবার জন্ত, ‘কটা বাজল?’

জেলখানার পাঁচিলের ভিতরের জগৎ ও ওপারের জগতের তফাৎ দেখানো হবে। বাইরের জগৎ উদাসীন অথবা হান্সানুরে ভরা। শোনা যাবে মদ খেয়ে একদল লোক গান গাইতে গাইতে বাড়ী ফিরে যাচ্ছে। জেলের ‘গভর্নর’ বর্ণনা করছেন গতকাল এক পার্টিতে কেমন করে ‘The night before Larry was stretched.’।

ভেতরের জগৎ ছর্বিসহ বীভৎসতায় অস্বাভাবিকভাবে ‘আয়রনিকাল’। জহ্লাদ হিসেব করতে ব্যস্ত কতজোরে দড়িটা টানতে হবে, তার অশ্রু সাথী মস্তপাঠ করবে। অধিকাংশ বন্দীরা ‘কোয়ার ফেলা’র প্রতি সহানুভূতি সম্পন্ন। দুজনতো বাজি রাখবে শেষ মুহূর্তে তার ফাঁসির সাজা রদ হ’য়ে যাবে।

ধীরে ধীরে আমরা জেলের অশ্রু বাসীন্দাদের পরিচয় পাই। ‘ডানলাভিন’ ও ‘নেবার’-এর বাতে স্পিরিট ঘষা হবে, হিলি আসবে একটি দাতব্য সংস্থা থেকে কয়েদীদের অভিযোগ লিখে নিতে। ‘সিলভারটপ’ ভাবছে সারাজীবন কারাদণ্ডের বদলে নিজের সেলে আত্মহত্যার চেষ্টা করবে। দুটি তরুণ কয়েদী চিন্তা করবে কিভাবে জানালার ফাঁক দিয়ে উঁকি দিয়ে পাশের নারী জেলের উঠোনে অন্তর্বাস শুকুতে দেখতে পাওয়া যেতে পারে একবার। যৌন সমস্যা জর্জরিত কয়েদী, নরম, গরম, নানা মেজাজের, নানা জাতি ও ধরণের কয়েদী।

শেষ মুহূর্ত এসে গেছে। তার নামে আসা শেষ চিঠিগুলি না খুলেই কবরে ফেলে দেওয়া হল (খবরের কাগজের লোকদের হাত থেকে বাঁচবার জন্ত। যদিও দুজন কয়েদী চেষ্টা করবে ঐ চিঠিগুলি চুরি করার)। ‘কোয়ারফেলা’র শেষ মুহূর্তগুলির বর্ণনা পাওয়া যাবে সেলের জানালা থেকে রেডিয়ো টীকাকারের ভঙ্গিতে বলা এক কয়েদীর জবানীতে। (এই নাট্যকোশল গ্রীক ট্র্যাজিডির ছর্বটনার সংবাদবহনকারী দূতের কথা মনে করিয়ে দেয়।) আরম্ভ হবে ধর্মের নামে বর্বর আচার অনুষ্ঠান। পুরোহিতদের পরামর্শ, ছুডের

মধ্যের ফাটল সম্বন্ধে আলোচনা, একঘণ্টা শরীর ঝুলিয়ে রাখার প্রথা, ডাক্তারের মৃতদেহ পরীক্ষা ইত্যাদি।

বলা হয় দুঃসময়ের দুঃসহ মুহূর্তে আইরিশদের রসবোধ বেশী করে জাগ্রত হয়। বৃষ্টির মধ্যে হাতকড়া পরে জেলখানার পথে যেতে যেতে অস্কার ওয়াইল্ড বলেছিলেন, 'If this is how Her Majesty treats her prisoners, she does not deserve to have any.'। ষোল বছর বয়সেই বৃন্দান বেন আট বছর জেলে ছিলেন I. R. A. (Irish Republican Army) আন্দোলনে জড়িয়ে পড়ার জন্য। (*Borstal Boy* নামক আত্ম-কাহিনীতে তাঁর জীবনের এই অংশের বর্ণনা পাওয়া যাবে।) আইরিশরা বড় আদর্শের ক্ষেত্রে ভাবপ্রবণ হলেও মানুষের ক্ষেত্রে অশ্রুপূর্ণ। তাই 'কোয়ারফেলা'কে সামনে না এনে তাকে বরাবর মঞ্চের নেপথ্যেই রেখেছেন নাট্যকার। শুধু দেখান হ'য়েছে কেমন ক'রে আইনসিদ্ধভাবে তাদেরই একজনকে হত্যা করার প্রতিক্রিয়া কয়েদীদের মধ্যে নানা প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করবে। বৃন্দান বেনের একমাত্র অস্ত্র হ'ল মারাত্মক রসকৌতুক, যুপকার্ণের সামনে দাঁড়িয়ে। অস্ট্রেলিয়ার সেই দম্ভাটি, (নেডকেলি) গলায় ফাঁস লাগাবার পর যেমন বলেছিল, 'Such is life'। বেনের কয়েদীরাও মৃত্যুর মুখোমুখী দাঁড়িয়ে কবর খুঁড়তে খুঁড়তেও নানা অশ্লীল ইয়ার্কি করতে থাকবে। এমনকি জহ্লাদকেও 'সিরিও-কমিক' চরিত্র মনে হবে।

জেলখানার আতঙ্কগ্রস্ত আবহাওয়া দুঃসহ, অসহ্য, যন্ত্রণাদায়ক। কুশল নাটকীয় দক্ষতায় কর্কশ কমেডীর আড়ালে ট্রাজিডিকে লুকিয়ে রাখা হ'য়েছে।

চরম মুহূর্ত আসার মুখে মুখে নাটকের Symbolism ও Irony আরো ভয়ঙ্কর হয়ে উঠবে। 'কোয়ার ফেলা'র চিঠি চুরি ক'রে কাগজে পাঠাবার চেষ্টা (সমাজ শুধু অপরাধী সৃষ্টি করেনা, তার ফাঁসির পরেও তার চিঠি ছাপিয়ে পয়সা লুণ্ঠতে চায়।), কোয়ার

ফেলার কফিনকে ‘কাঠের ওভারকোট’ বলে ঠাট্টা করা, এক পুরনো কয়েদীর স্পিরিট দিয়ে বাত সারাবার জন্তু ওয়ার্ডারকে দিয়ে পা মালিস করান ইত্যাদি জীবনের কটুতিক্ত ব্যঙ্গ উপহাসের অতি বাস্তব রূপায়ন যত্নগা-মধুর আবেদনে দীপ্ত !

স্বভাববাদী পটভূমিতে একটি চিরন্তন উপকথা সৃষ্টির মাধ্যমে বৃন্দান বেন ও’কেসীর প্রথম দিকের নাটকীয় কৌশল অনুসরণ করেছেন (ফাদার নেড, কক্ ইত্যাদি চরিত্র স্মর্তব্য ।)

একটা কথা মনে রাখতে হবে যে বৃন্দান বেনের মানবিকতা ও সূষ্ঠা জীবনবোধ জেলখানার পাশবিকতার মধ্যে হারিয়ে যায়নি। শেষ দৃশ্যে প্রধান ওয়ার্ডার ও নাট্যকারের মুখপাত্র ওয়ার্ডার রেগানের কথাবার্তার মধ্যে (ফাঁসির নির্দিষ্ট দিনের পূর্বরাত্রে দণ্ডিত ব্যক্তির দেখাশোনা সম্বন্ধে) নাট্য কৌশলের চারি কাঠিটি খুঁজে পাওয়া যাবে :

প্রধান ওয়ার্ডার—কাজের জিনিষ আমরা আর কি পাঠাতে পারি ?

রেগান—এক বোতল সল্ট্‌।

প্রধান—সে কি খাবে মনে কর ?

রেগান—না, কিন্তু আমি খাব।

প্রধান—রেগান, তুমি অবাক করলে।

রেগান—আমি এমন লোকদের মধ্যে মানুষ হ’য়েছি, যারা মরার সময় মদ খেয়েছে, নয় প্রার্থনা করেছে। কেউ কেউ ছুটো কাজই করেছে। আপনি ভেবেছেন কানুন এই লোকটির মরাকে অগ্নি কিছু করেছে, অগ্নি লোকদের মরার সঙ্গে তফাৎ করেছে। ধরুন আমার নিজের কথাই।

প্রধান—আমি তো খুনের অপরাধী নই।

রেগান—তা নয়। কাল সকালেই কেউ আর আপনার ওপর লাফিয়ে প’ড়ে খুন করছেন। আমি কিন্তু তার বিষয় ভাবছিনা, বরং আমার নিজের বিষয়ে ভাবছি। সেই সময়ের কথা ভুলে

যাচ্ছেন আপনি যখন লোকটিকে ধরে লাথি মেরে ফাঁদের গর্তে ফেলে দেওয়া হবে। আপনি সেইসব ওয়ার্ডারদের কথা ভো জানেন না যারা তার ঘাড় মটকে দেবার জন্য তার পা ধরে ঝুলবে। জল্‌হাদের টান কম পড়লে তার ওপর ঝাঁপিয়ে পড়বে।

প্রধান—মিস্টার রেগান, আমার অবাক লাগছে।

রেগান—আজ রাতের মধ্যে আপনি দ্বিতীয়বার অবাক হ'লেন স্ত্রার।

নাট্যক্রিয়া সমাধানে নাটকের গঠন রীতি ও সংলাপ (আইরিশ জনতার ভাষা আর কয়েদীদের কথা ভাষার অপূর্ব সমন্বয়) প্রকরণ বৈচিত্র্যের উল্লাসে জলন্ত। বর্ণাঢ্য 'রিপোর্টার্স' গভীর অর্থবহ ও চারিত্র্যের স্রোতক।

প্লটের গ্রন্থনায় অবশ্য ঐতিহ্যবাহী সামর্থ নেই। কিন্তু জীবনের নানা খণ্ডকাহিনীকে কখনো সর্ব-সম্মুখে, কখনো নেপথ্যে, কখনো একত্রিত ক'বে দৃশ্যাস্তরের ক্রমাঙ্কনে, ধীরে ধীরে নাট্যাকর্ষণকে তরঙ্গিত করার চাতুরী অবলম্বন ক'বে দর্শক মনকে পরিণতির দিকে উন্মুখ ক'রে তুলতে পেরে বন্দান বেন ঐ ক্ষতিকে অনেকটা পূরণ করেছেন।

বন্দান বেনের পরবর্তী নাটক 'দু হোস্টেজ' স্বভাববাদবিরোধী ভিন্নশৈলীর প্রচেষ্টা, কিন্তু বিষয়বস্তু এক। এখানেও প্রধান চরিত্র মৃত্যুদণ্ডে দণ্ডিত। ব্রিটিশের অবিচারের প্রতিশোধরূপে তরুণ ফোজী লেসলি উইলিয়ামস্ আই, আর, এ দ্বারা গুলিবিদ্ধ হ'তে যাচ্ছে। অগ্ন্যস্ত্র চরিত্রের বিবেচিত হবে এই শাস্তির প্রতিক্রিয়া অনুযায়ী। ও'কেসীর নেডের মত ('দু ড্রামস অফ ফাদার') আই, আর, এর সভ্যরাও কতগুলি মৃত, পুরনো আদর্শ ও প্রথার শিকার। তাদের পাশাপাশি কিছু প্রতীক চরিত্র থাকবে যৌবন, সংবুদ্ধি ও উদারতা প্রভৃতির স্রোতক হ'য়ে। একজন অতি উৎসাহী আই, আর, এ সভ্য। ডাবলিনে তার বাড়ীতেই নাটকের পটভূমি। সে মনে করে গুলি করে মারাটাই পবিত্র ধর্ম। 'হোস্টেজ' কে সে ধরে নিয়ে

আসবে সেই অফিসারটি আরো পাষণ্ড, যদিও সে গৌড়াপন্থী ক্যাথলিক। ডাবলিনের ঐ পানশালায় কিছু ‘দোদো’ জাতীয় চরিত্র দেখা যাবে—নিগ্রো, গুপ্তচর, রাজকুমারী গ্রেস, ভণ্ড মেয়ে-সাধু কুমারী গিল ক্রাইস্ট, স্থিরবুদ্ধি দেহ ব্যবসায়িনী মেগ। অপরপক্ষে ‘হোস্টেজ’ ও পরিচারিকা তরুণী টেরেসা শুভবুদ্ধি সম্পন্ন মানুষ।

শেষ দৃশ্যে ককনি সেনাটি মুক্তি পাবা মাত্র দৈবাৎ ডাবলিন লজেরই একজনের অনিচ্ছাকৃত গুলির আঘাতে মারা যাবে। অস্পষ্টভাবে শোনা যাবে তার উদ্ধৃত উক্তি, ‘আমি একজন চোরা-পুলিশ। কেউ জানলেও আমি পরোয়া করি না’। পিয়ানোতে তখন বাজবে কোমল রাগের অমুরনন।

নাটকে রাজনীতি, নীতিকথা, ব্যঙ্গ, সমাজশাস্ত্র সবই যথাস্থানে পাওয়া যাবে। একজন সমালোচক বলেছেন, ‘a tragic extravaganza’, আর একজন বলেছেন ‘a musical extravaganza’। ‘কমেদিয়া দেল আর্ত’ বলেছেন কেউ যেন সর্বোপরি মনে পড়ে টাইনানের মত লব্ধপ্রতিষ্ঠ নাট্যবিশারদের সম্মেহ রসিকতা আধুনিক নাটক সম্পর্কে, ‘tragic—comical—historical—pastoral—farcical—satirical—operatical—musical—music-hall’। বর্তমান নাটকে প্রায় পঁচিশটি গান আছে। ‘হোস্টেজ’ নিজেও গাইবে। গানগুলি নানা ধরনের—বীভৎস উল্লাস, ব্যঙ্গ, প্রহসন, বিষাদ—সবই আছে এই গানে। পানশালাটি মিউজিক হলের সঙ্গে তুলনীয়। ছুটি গান দর্শকেরা বারংবার শুনতে চেয়েছে : “There’s no place on earth like the world.” ও “Oh Death, where is thy sting...”।

একথা অনস্বীকার্য যে জোয়ান লিটলউডের পরিচালনা ও সহযোগিতার গুণেই ইংলণ্ডে ও আমেরিকায় বৃন্দান বেনের নাটক অভিনয় সফল হ’তে পেরেছে। ১৯৫৯ এ প্যারীর আন্তর্জাতিক উৎসবে শ্রেষ্ঠ অভিনীত নাটক হিসাবে পুরস্কারের অশ্রুতম অংশীদার তিনি।

লরকার ট্র্যাজিক নাট্যকার

চিত্রশিল্পী, সঙ্গীতজ্ঞ, অভিনেতা, মঞ্চ-নির্দেশক ফেদেরিকো গার্সিয়া লরকা (১৮৯৯—১৯৩৬) এ যুগের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ গীতিকবি ও কাব্য-নাট্য রচয়িতারূপেই অধিক পরিচিত। স্পেনের গৃহযুদ্ধে যেদিন গ্রানাদার বাইরে এই ছত্রিশ বছর বয়স্ক নির্দলীয় এক প্রতিভাদীপ্ত যুবককে গুলি ক'রে হত্যা করা হ'ল সেদিন অগ্নায়ভাবে নিশ্চিহ্ন করে দেওয়া হ'ল এক মহৎ সম্ভাবনাকে।

লরকা লিখিত চারটি বিশিষ্ট নাটকের নাম : 'য়ারমা', 'ব্লাড ওয়েডিং', 'দু হাউস অব বার্নাডা এ্যালবা' ও 'ডন পেরলিম্পলিন'। 'ব্লাড ওয়েডিং' নাটকটি আধুনিক ট্র্যাজিডি হিসাবে কিছু বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত। সংকট সংঘাতের উৎকর্ষা রচনায়, গল্প ও কাব্যের তীব্র, বলিষ্ঠ, গীতিময় উচ্ছ্বাসের সূষ্ঠ সমন্বয়ে, সুররিয়ালিস্ট চিত্রকল্পের ব্যবহারে 'ব্লাড ওয়েডিং' নাট্যানুরাগীদের প্রশংসা অর্জন করেছে। এখানে ভাগ্য বিপর্যয় ও হিংসাবৃত্তির রূপকল্প ব্যবহার করে লরকা ট্র্যাজিক প্রস্তুতি রচনায় নতুন আঙ্গিকের এক সফল পরীক্ষা করেছেন। [দ্রষ্টব্য: *Three Tragedies of Federico Garcia Lorca*, Tr. Graham Lujan and O'Connell, P. 56]।

অবশ্য মেটারলিঙ্কের নাটকের মত লরকার কাহিনীর সকল ঘটনাই অশুভ ইঙ্গিতবহু, চরম বিপর্যয়ের জন্ম পূর্ব প্রস্তুতির ছোতক। প্রভেদ শুধু এই যে, লরকার সংলাপে কামনার যে বহিষ্কৃতি দেখা যায় তা কখনই মনোবলের কাছে জয়ী হয় না। ইচ্ছাশক্তি থেকেও তা বিচ্ছিন্ন নয়। 'ব্লাড ওয়েডিং' অবশ্য মনে করিয়ে দেয় আধুনিক নাটক, সাম্প্রতিক সাহিত্যিক ও দার্শনিক স্বভাববাদের স্রোতে ভাসতে গিয়ে কি হারিয়েছে। তবে লরকার ট্র্যাজিক প্রস্তুতির আঙ্গিক আধুনিক কালের 'সাম্প্রতিক ট্র্যাজিডি'র একটা প্রয়োজনীয়

অংশের ক্ষেত্রে সিংসন্দেহে দিগন্তবিস্তার। উদাহরণস্বরূপ প্রথম অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে লিওনাভোর শাশুড়ী যখন তাঁর নাতনীকে ঘুম পাড়াচ্ছে, তখনকার গান ও শেষ দৃশ্যের বিলাপ, অথবা সেই অরণ্যদৃশ্য, যেখানে মৃত্যু ও চাঁদকে মারাত্মক দ্বন্দ্বযুদ্ধের আগে রূপক হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছে। ‘য়ারমা’ নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কে পাহাড়ী ঝর্ণার পাশে কাপড় ধোয়ার দৃশ্যটিও মনে পড়ে।

কিন্তু লরকা যে গীতিনাট্যের কুসুমাস্তীর্ণ পথ থেকে জঙ্গম বাস্তবতার পথে দ্রুতবেগে এগিয়ে আসছিলেন তার প্রমাণ ‘৩ হার্টস অব বার্নাডা আলবা’। এখানে পারিবারিক অহঙ্কার ও ব্যর্থতার ইতিহাস। অবশ্য, কাব্যগুণ ও নাটকীয়তা, লরকার যা মৌলিক প্রতিভা, এই নাটকে অবহেলিত হয়নি।

লরকার নাটকে একটি বিষয় বিশেষভাবে লক্ষণীয়। তাঁর তিনটি বিয়োগান্তক নাটকেই দেখা যায় ট্রাজিডির উৎস নারী। নারীর জীবনেই আসবে মৃত্যুবহ বিপর্যয়। মানবজীবনে নারীর সবচেয়ে বড় ভূমিকা পুরুষ ও শিশুকে ভালবাসা। স্বাভাবিকভাবেই তাই ট্রাজিডি ও কমেডিতে নারীর মুখ্য বা অল্পতম মুখ্য ভূমিকা। লরকার নাটক এই ভূমিকার আর একটি আধুনিক স্বীকৃতি।

‘ব্লাড ওয়েড্ডিং’ নাটকে বিবাহ রজনীতে নববধূ তার পূর্ব প্রেমিকের সঙ্গে পালিয়ে যাবে। পরে তারা ধরা পড়বে এক অরণ্যে, সেখানে দ্বন্দ্বযুদ্ধে পরস্পরকে হত্যা করবে প্রেমিক ও স্বামী। শেষে দেখা যাবে প্রেমিকের স্ত্রী, নববধূ ও তার শাশুড়ী বিলাপ করছে। গ্রীক নাটকের মত পূর্বঘটিত অপরাধের কাহিনীও আছে।

নাটকের সংলাপ সংক্ষিপ্ততায় রসোত্তীর্ণ, গানও আছে প্রচুর। ‘মুন’ ও ‘বেগার ওম্যান’-এর ইংরেজী অনুবাদের কাব্য-সংলাপ থেকে কিছু অংশ উদ্ধৃত করে লরকার আঙ্গিকের পরিচয় দেওয়া যেতে পারে। অরণ্য মধ্যে প্রেমিকরা ধরা পড়বে, স্বামী ও প্রেমিকের মধ্যে হবে দ্বন্দ্বযুদ্ধ, তখন :

Beggar woman : The moon's going away, just when they're near. The worst get past here. The river's whisper and the whispering tree trunks will muffle the torn flight of their shrieks.

It has to be here, and soon. I'm worn-out, The coffins are ready, and white sheets wait on the floor of bedroom for heavy bodies with torn throats.

Let not one bird awake, let the breeze, gathering their moons in her skirt fly with them with the over block tree tops or bury them in soft mud.

(*Impatiently*)

Oh, that moon ! that moon !

(*The moon appears. The intense blue light reappears.*)

Moon : They're coming. One band through the ravine and the other along the river. I'm going to light up the founders. What do you need ?

Beggar woman : Nothing.

Moon : The wind blows hard now, with a double edge.

Beggar woman : Light up the west coast and open the path after that.

Moon : But let them be a long time a-dying so the blood will slide its delicate hissing between my fingers. Look how my ashan valleys already are walking in longing for this fountain of shuddering Jashes ! (iii. i.)

অবশেষে আবেগ ও শ্লেষ ও গীতিময়তায় প্লট সুখম সংহতি লাভ করবে :

Mother : It's the something
Always the cross, the cross.

Woman : Sweet nails,
Cross adored,
Sweet name
Of Christ out Lord.

Bride : May the cross protect both the quick and the dead.

Mother : Neighbours : with a knife.....
.....the dark roof of a stream.

Bride : And this is a knife
a tiny knife
that barley fits the hand,.....
...two men are left stiff,
with their lips turning yellow.

Mother : And it Farley fits the hand
But it slides in clean
through the astonished flesh
and stops there, at the place
where trembles, enmeshed
the dark roof of a stream. (III. ii)

এখানে দেখি, লরকার স্মৃতি, সংযম, আনুষ্ঠানিক পুনরুক্তি, এসব নারীহৃদয় উৎসারিত বিলাপ-মগ্নতার মাধ্যমেই অভিব্যক্ত।

‘৩ হাউস অভ বার্নার্ডা এ্যালবা’কে লরকা বলেছেন, ‘a drama about woman in a village of Spain.’ তিনি আরো বলেছেন, ‘these three acts are intended as a photographic documents.’

বার্নার্ডার পাঁচটি কণ্ঠা—বিশ থেকে উনচল্লিশ তাদের বয়স। বার্নার্ডা উগ্রচণ্ডা প্রকৃতির। তার বুদ্ধা মার বয়স আশি, উদ্ভাদ। তাকে ভালো বন্ধ ক’রে রাখা হ’লেও নাট্যক্রিয়াকে উদ্ভূত করার জন্তই বোধহয় সে মাঝে মাঝে পালিয়ে যায়। পরিবারের বন্ধু ছজন স্ত্রীলোকও আছে নাটকে। আর আছে শোকাভিভূত দু-শত নারী সম্বলিত কোরাস।

বার্নার্ডার স্বামী সম্প্রতি মারা গেছে। বড় মেয়ে অগাস্টিয়াস পাঁচিশ বছরের যুবক পেপে-এল-রোমানো’র প্রায় বাগদত্তা। এমনকি শব সংকারের সময়ও দেখা যাবে স্ত্রী চরিত্রগুলি পুরুষ চরিত্রগুলির

সঙ্গে অর্থবহ দৃষ্টি বিনিময় করবে। রাত্রে পেপেকে জানলায় দাঁড়িয়ে প্রেম নিবেদন করতেও দেখা যাবে। কিছু সময় অগাস্টিয়াস-এর জন্তু ব্যয় করলেও, আসলে সে সর্বকনিষ্ঠা আদেলার প্রতি আকৃষ্ট। আর অগাস্টিয়াস তার পিতার সম্পত্তির অধিকাংশই উত্তরাধিকার সূত্রে পেয়েছে।

প্রথম দৃশ্যে দেখা যাবে সেই উন্মাদ বৃদ্ধাকে যে পরিচারকের দৃষ্টি এড়িয়ে পালিয়ে এসেছে। এখানে সংলাপ গদ্য ভাষায় রচিত :

মারিয়া জোসেফা—বিয়ে করব বলে পালিয়ে এসেছি। আমি একজন সুপুরুষ সাগরতীরবাসী লোককে বিয়ে করতে চাই। কারণ এখানে পুরুষেরা মেয়েদের কাছ থেকে পালিয়ে যায়।

বার্নার্ডা—আঃ, মা, চুপ করনা !

মারিয়া জোসেফা—না, না, আমি চুপ করব না। আমি এইসব ধুলোমুখী, বিয়ের জন্তে উন্মুখ কুমারী মেয়েদের মুখ দেখতে চাইনা। আর আমি আমার শহরের বাড়ীতে ফিরে যেতে চাই। বার্নার্ডা, আমি চাই একজন পুরুষ, যাকে বিয়ে ক'রে সুখী হব।

বার্নার্ডা—একে তালা বন্ধ করে রাখ।

এবার প্লট জমে উঠবে। পোনিকা পরিবারের বন্ধু, মেয়েদের গল্প শোনাবে কেমন করে সে তার স্বামীকে সামলায়। সে বলবে বিয়ের হপ্তা দুই পরেই স্বামীরা অশু মানুষ তখন মেয়েদের কি করা উচিত :

আমেলিয়া—তুমি স্বামীর এই ব্যবহার পছন্দ করেছিলে ?

পোনিকা—আমি তাকে সামলাতে শিখলাম।

মার্টিরিও—একথা কি সত্যি, তুমি কখনো কখনো তাকে মারতে।

পোনিকা—হ্যাঁ, একবার আমি তার একটা চোখই উপড়ে নিয়েছিলাম।

ম্যাগডালেনা—সব মেয়েদেরই ঐ রকম হওয়া উচিত।

পোমিকা—আমি তোমার মার দলে। একবার লোকটি আমায়